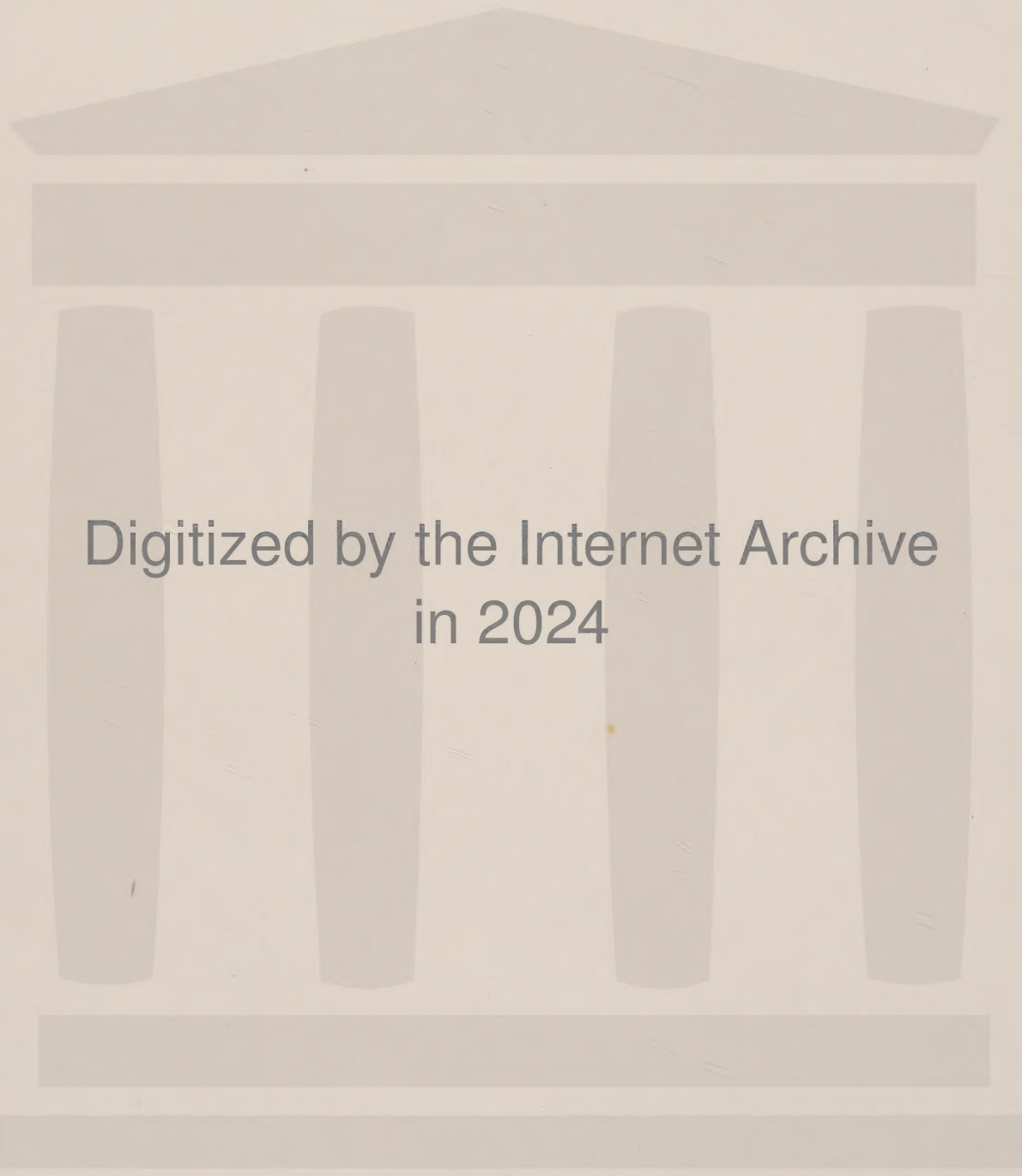


Galerie der klassischen Moderne
Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts



Futurismus

von Giacomo Balla
bis Gino Severini



Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/isbn_3881994432

Galerie der klassischen Moderne Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts

Maurizio Calvesi

Futurismus

von Giacomo Balla
bis Gino Severini

Abbildung auf dem Umschlag
Gino Severini, Tänzerin und Meer, 1913

© by Fratelli Fabbri Editori, Mailand
© by A.D.A.G.P., Paris, für die Werke von Gino Severini
© der deutschsprachigen Ausgabe Schuler Verlag, Herrsching
Lizenzausgabe 1988 für

Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH,
Herrsching

Aus dem Italienischen von Christoph Burgauner
Umschlaggestaltung: Bine Cordes, Weyarn

ISBN: 3-88199-443-2

Printed in Italy

Bewegung, Licht, Energie

Der ästhetische Kult der Maschine ist so alt – oder fast so alt – wie die Maschine selbst. Schon im Jahre 1856 rechnete Samuel Atkins Elliot die Ozeandampfer zu den »beispielhaftesten Werken der bildenden Künste«. Aber die Avantgarde gibt jeder seiner Äußerungen den Charakter des Paradoxes. Für Picasso sind die Negerplastiken nicht nur ebenso schön wie die Venus von Milo, sondern schöner; für Marinetti ist der Rennwagen schöner als die Nike von Samothrake. Es ist keineswegs zufällig, sondern sehr kennzeichnend, wie unterschiedlich Picasso und Marinetti diesen Gegensatz formulieren. Das Profil der Venus von Milo, insbesondere ihre massive, die Stirnhöhle verlängernde griechische Nase, die kräftige Ausformung von Augenhöhlen und Mund sind auch in Picassos weiblicher Typologie durchaus vorherrschend. Die Nike von Samothrake hingegen – eine stürmische Figur mit windgeblähtem Gewand – ist die dynamische Figur am Bug eines Schiffes. »Vom Gipfel der Welt herab schleudern wir unsere Herausforderung«; »Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte«, sagt Marinettis Manifest in Bildern eines recht verwandten Geistes. Schöner als die Nike von Samothrake, das heißt in der Sprache der Futuristen: dynamischer, gewagter, emporschnellender.

Wie zum Beweis hat Boccioni eben diese Nike des Louvre bei sich in seinem Atelier, während er an dem schleppenden Schritt seiner *Fußgänger* arbeitet, die eingehüllt sind in einer aufsteigenden, den ganzen Körper umfassenden Spirale und davon jene »einzigartige Form in der räumlichen Kontinuität« erhalten. Gerade an den antiken Skulpturen – von Phidias bis zum Hellenismus – konnte Boccioni diese spiralische, »einzigartige« Form studieren. Und in der Tat ist Phidias der erste Künstler, der sich gemäß der Lehre des Heraklit dem Thema der Bewegung bzw. der Vibration zugewandt hat: der Vibration, die den Körper verformt, genauer gesagt umformt, indem sie die schematische Struktur auslöscht, die sie ja in der Vorstellung als statische Wesenheit besitzt. Seine Figuren sind bedrängt vom Licht und von den Elementen und sinken – auf der Stelle zwischen Mensch und Natur festgebannt – in das, was Boccioni den »Dynamismus des Universums« genannt hat. Schon bei Phidias liegt die Energie im Licht und in der Bewegung, und das Symbol der Energie ist bereits bei ihm das Pferd, für das dann auch Boccioni eine Vorliebe zeigt.

Der erste Künstler, der die Bewegung in einem mehr spezifischen Sinn dargestellt hat, dürfte Kallimachos gewesen sein, ein unmittelbarer Schüler des Phidias. In seinem Halbr relief *Chor der Mänaden* finden wir die Umrisse der bewegten Figuren vielfältig aufgenommen, wodurch der Eindruck eines ekstatischen Tanzes entsteht.

Im Grunde finden wir darin bereits die optische Wahrnehmung der Wiederholung dargestellt, die Balla, der sich auf das Verweilen der Bilder auf der Netzhaut stützt, in seinen beispielhaften Gemälden von 1912 zum wissenschaftlichen Prinzip der Darstellung von Bewegung erhebt. Wenn Boccioni sich auch auf die antike Skulptur beruft, so ist doch für Balla wie für Severini, Carrà und Russolo der Impressionismus die einzige Quelle. In ihren Ansätzen sind sie Nachimpressionisten und Divisionisten. Der Gegenstand ihrer Analyse ist das Licht. Im übrigen war es ja gerade der Impressionismus, der das Problem der Vibration und der Bewegung, nachdem es viele Jahrhunderte lang liegengeblieben war, wieder aufgegriffen hatte. Es war gewiß kein Zufall, daß hier zum ersten Mal seit den Griechen die Natur wieder als ein Bad des Lichts, des Wassers und des Windes entdeckt wurde; und wieder stellen sich die gleichen zwei Möglichkeiten: Die Bewegung konnte als Schwingung des Alls aufgefaßt werden, die sich den Schwingungen des farbigen Lichts mitteilt, oder aber als Schwingung der einzelnen Gegenstände, die, wie etwa bei Degas, im Knistern der Kleider oder in der Auflösung der Beine deutlich wird.

Zugleich trat die Dynamik der technischen Zivilisation in Erscheinung; auf den Bildern der Impressionisten erscheinen die Dampfschiffe, ragt der Eiffelturm über Paris, und auf den noch präfuturistischen Jugendbildern von Boccioni und Carrà sind fahrende Züge und Straßenbahnen und ganze Vorstädte im Bau dargestellt.

Vor der Moderne hat sich niemand subtiler mit dem Problem der Schwingung der Bewegung beschäftigt als Leonardo. Bei ihm dringt die »Dynamik des Alls« bis in die Moleküle und schwillt auch manchmal zu Wirbeln an. Nicht zufällig ist Leonardo ein Beobachter des Vogelflugs und ein Prophet der Luftfahrt. Und es ist auch kein Zufall, daß die Griechen, die Entdecker des Lichts und der Schwingungen der Elemente, nicht nur den Mythos des Ikarus hervorbringen, sondern daß seit Paionios, also genau seit der Schule des Phidias, die geflügelte und schwebende Nike zu ihren Lieblingsthemen zählt. Leonardo studiert die Bewegung und prophezeit das Flugzeug. Für die Impressionisten und Nachimpressionisten (zu denen die Futuristen in ihren Ursprüngen gehören) wird das Flugzeug Wirklichkeit.

Zwischen Leonardo und dem Futurismus besteht in der Stadt Mailand auch eine geographische Verbindung. In der Maschinenwelt Boccionis könnte man durchaus etwas von Leonardo sehen. Und Balla, der lyrische Beobachter des Vogelflugs, schrieb in seiner improvisierten Autobiographie: »Im 16. Jahrhundert hieß ich Leonardo.«

Die Ästhetik des Futurismus, so könnte man hinzufügen, zeigt (wie der Kubismus, aber mit einem zumindest quantitativ größeren Einsatz der Kräfte) ihre Verwandtschaft

mit Leonardo und der Renaissance in seiner Zielstrebigkeit und in seiner Verbindung mit den Wissenschaften und der Philosophie. Aufgrund ihrer Intuition oder ihrer Kenntnisse stehen die Futuristen, schon ehe sie auf den Kubismus stoßen, mitten in den stürmischen Auseinandersetzungen der modernen Wissenschaft von Helmholtz bis Einstein, von Röntgen bis Charles Henry, von der Evolutionstheorie bis Freud – ganz abgesehen von den ideologischen Begegnungen mit Nietzsche und Sorel. Auf Leonardo weist auch die Wahl des Denkers, der für einen Gutteil der Futuristen der wichtigste Bezugspunkt bleiben wird, wenn auch nur im dialektischen Sinne: Bergson. Leonardo forschte nach dem »Beweggrund allen Lebens« (il moto causa di ogni vita), und »geistige Kräfte« (virtù spirituali) nannte er die physiodynamischen Kräfte, aus denen er das unermessliche Leben sich entfalten sah. Genau solche Ansätze finden wir auch bei Bergson. An ihm scheiden sich die Geister in der Grundsatzdebatte des Futurismus, bei der es um die doppelte Auffassung der Bewegung geht, deren Konstanten wir bereits bezeichnet haben. Gegen Balla, der sich um eine analytische Erfassung des Einzelnen bemüht, wendet sich Boccioni, dem es um eine synthetische und totale bergsonianische Darstellung der Dynamik geht. Die Polemik entbrannte heftig, wenn auch indirekt, denn Boccioni richtete seinen Angriff nicht gegen Balla, sondern gegen Bragaglia, dessen Photodynamik eine ästhetische und wissenschaftliche Grundlage der optisch-dynamischen Zerlegungen gewesen war, die Balla 1912 mit dem Pinsel ausführte.

Boccioni und Bergson

Balla bleibt allein in Rom. Severini, Carrà und Russolo, weniger hartnäckig, und, was vor allem für Russolo gilt, vielleicht auch zu einigen Zugeständnissen an die »Wiedergabe der Bewegung als Sukzession« bereit, schlagen sich aufseiten Boccionis. Die leidenschaftliche Liebe Boccionis für die »schematische oder sukzessive Wiedergabe des Statischen oder Dynamischen« entspricht genau den Gedanken Bergsons, der die Zeit nicht als die »räumliche Zeit der positivistischen Wissenschaft« betrachtet, das heißt, die Zeit nicht auf eine Folge von Augenblicken reduzieren will, sondern sie als »Dauer, als Dimension des Bewußtseins« wertet. Für Boccioni hat ein ruhender Körper nicht weniger Dynamik als ein bewegter, denn auch er nimmt teil an der Dynamik des Universums. Boccioni interessiert sich daher weniger für das Verweilen der Bilder auf der Netzhaut als für Bergsons Verweilen der Bewußtseinsinhalte, das heißt für das in der Dimension des Gedächtnisses verwirklichte Prinzip der »Dauer«. In seiner »Simultaneität« arbeitet das Gedächtnis ebenso mit einem langen Radius (das eigentliche Gedächtnis) wie auch mit einem ganz winzigen Radius: der

unmittelbaren Erinnerung an die Position, die eine Figur eingenommen hatte, bevor wir sie jetzt dynamisch und vorläufig in einer neuen Position wahrnehmen.

In den Werken vor ihrer Bekanntschaft mit dem Kubismus führen die Futuristen die Simultaneität so vor, wie es das Manifest verkündet hatte, nämlich als den von den »Schwingungen des Alls« getriebenen Mechanismus der Figur, die »kommt und geht«, erscheint und verschwindet (»rimbalza«) und in einer ganzen Reihe von Momenten und Situationen, auch von der Seite und von rückwärts gesehen, als Synthese der Perspektiven und Zeiten des Anblicks und der Erinnerung in Erscheinung tritt. Zur Darstellung der Simultaneität, zur inneren Zerlegung der Figur und der Anordnung ihrer Teile bringt dann der Kubismus für Severini schon Anfang des Jahres 1911, für die Mailänder Künstler in der zweiten Hälfte des gleichen Jahres, neue Anregungen.

Zu den bezeichnendsten Beispielen der Periode vor der Bekanntschaft mit dem Kubismus zählen *Die Stadt steigt auf* (Tafel 18) oder *Die Trauer* (Tafel 9) von Boccioni. In dem Bild *Die Trauer* handelt es sich nicht um sechs alte Frauengestalten, sondern um zwei, deren verzweifelte Trauer in je drei Momenten festgehalten wird: die eine hat rote, die andere weiße Haare. Es könnte sich auch um die Darstellung einer einzigen Figur handeln, deren weiße Haare in der projektiven Weise des Expressionismus in Flammen aufgehen. Diese Figur oder diese Figuren werden also in verschiedenen Momenten ihrer Verzweiflung gesehen, aber simultan dargestellt. In *Die Stadt steigt auf* ist der Wirbelwind um das Pferd die Gewalt des Fortschritts, der Zukunft, des Lebens, aber er ist auch ein psycho-physischer Strom, in dem sich Raum und Zeit gleichsam jagen und in den Schwanz beißen und in dem ein Netz von wie durch Magnesiumblitze beleuchteten Momenten, die in der Dimension des optischen Gedächtnisses simultan koordiniert werden, als Vision erfaßt wird. Die Gruppe Mensch und Pferd erscheint links und rechts, aus der Nähe und der Ferne, an vielen Punkten des Bildes. Auch bei dem nach der Begegnung mit dem Kubismus gemalten *Abschied* handelt es sich nicht um mehrere sich umarmende Paare, sondern um ein einziges Paar in verschiedenen Lagen und raumzeitlichen Perspektiven; die Figuren werden nun aber weniger durch ihre Wiederholung als Ganzes im Raum des Bildes zerlegt, sondern in steigendem Maße durch die Verteilung ihrer Glieder über verschiedene Punkte des Bildes. Es handelt sich dabei immer oder fast immer um »Simultaneität«, das heißt um die »Synthese aus dem Anblick und der Erinnerung«. Zwischen Erinnerung, Intuition und Wahrnehmung besteht jedoch fast kein Unterschied, weil die Zeit eben nicht aufgesplittet wird in eine Abfolge von Zeitpunkten, sondern im Zusammenfließen dieser verschiedenen Tätigkeiten des Geistes als »Dauer« erscheint.

Für Bergson ist die Dauer also ein reiner Bewußtseinsinhalt. Sie beinhaltet aber auch den »vitalen Schwung«, das heißt, die Schöpfung als Prozeß des Werdens, und auch diese Vorstellung überträgt sich auf den Futurismus und auf Boccioni. In die Spiritualität von Bergsons Vitalismus mischen jedoch die vom Impressionismus tief berührten und von den »Schwingungen des Alls« sprechenden Futuristen das Element der Empfindung und das Prinzip des Lichts, das vor allem bei Boccioni, aber auch bei Carrà in seiner dichten Körperlichkeit der Moleküle erscheint. Die Futuristen gehen somit über Bergsons Antithesen von Materie und Bewegung, Materie und Leben hinaus und gelangen zu einer Übereinstimmung mit der energistischen Lösung (von der übrigens Einstein ausgegangen war), die auch die Materie auf Energie zurückführt. Materie und Bewegung werden also nicht als gegensätzliche Begriffe aufgefaßt, sondern auf das neue und vermittelnde, gewissermaßen halbgeistige Prinzip der Energie gegründet, dem auf der anderen Seite der neue Begriff der Psyche entspricht, die zwischen Materie und Geist vermittelt und ebenfalls auf keine dieser beiden zurückgeführt werden kann.

Die Suche nach diesem vermittelnden Wert steht im Zentrum des Futurismus und ist, auch wenn wir, vor allem bei Severini, gelegentlich spiritualistische oder bei Balla magisch-animistische Züge beobachten können, gegen jeden Positivismus und gegen jeden Spiritualismus des 19. Jahrhunderts gerichtet.

Severini

Das Manifest Severinis aus dem Jahre 1913 (»Die plastischen Analogien«) beginnt mit den Worten: »Wir wollen im Kunstwerk das Universum erfassen. Die Gegenstände existieren nicht mehr.« Das ist ganz offensichtlich die Position dessen, dem es um das Bewußtsein geht, und sie hat auch bei Severini ihre Wurzeln in Bergson. Bergsons Vorstellung von Materie als Trägheit, die von der Bewegung (der sich bei den Futuristen die fühlbare Energie des Lichts zugesellt) aufgehoben und vergeistigt wird, war schon zum Ausdruck gekommen in dem berühmten Satz des Manifests: »Die Bewegung und das Licht zerstören die Stofflichkeit der Körper.« Severini bestätigt: »In Aktion gesehen verliert die Materie ihre Konsistenz.«

Wie Boccioni, so spricht auch Severini von »plastischen Emotionen« und von »emotiven Sphären«. Aber Boccionis Ungestüm und Carràs Dichte ersetzt er durch den Schwung der Leichtigkeit. Die Emotion erreicht uns weniger auf direktem als vielmehr auf übertragenem, musikalischem, rhythmischem Wege. Seine Farbe hat weder die aggressive Wucht Boccionis noch die rötliche und erdhafte Intensität Carràs, sondern ist jublierend und heiter, aufgelöst in den

diffusen Schwingungen des Lichts und erinnert an den französischen Neoimpressionismus. Um die Simultaneität, die »Dauer« zu verwirklichen, stützt sich Severini, entschiedener noch als Boccioni, auf die emotive Kraft der Erinnerung, und in *Reiseerinnerungen* (man denke an Russolos *Erinnerungen einer Nacht* [Tafel 10]) ist er beinahe bei einer Malerei der Evokation angelangt. Aber das Motiv der Erinnerung entwickelt sich und reichert sich an in dem marinettianischen Motiv der Analogie. »Es gibt zwei Arten von Analogien«, schreibt Severini, »die wirklichen Analogien und die scheinbaren. Wirkliche Analogie: Das Meer mit seinem Tanz auf dem gleichen Fleck, mit seinen Zickzack-Bewegungen und seinen glitzernden Kontrasten aus Silber und Smaragd ruft in meiner plastischen Sensibilität die ferne Vision einer Tänzerin in ihrem glänzenden Flitter, in ihrer ganzen Welt aus Licht, Geräuschen und Tönen herbei. Daher Meer = Tänzerin. Scheinbare Analogie: Die plastische Erscheinung des gleichen Meeres erinnert mich auf den ersten Blick an einen großen Blumenstrauß. Auch die scheinbaren, oberflächlichen Analogien tragen zur Intensivierung der Ausdruckskraft des plastischen Kunstwerks bei. Sie schließt sich dieser Wirklichkeit an: Meer = Tänzerin + Blumenstrauß.«

So geht von den Bildern der Jahre 1912 und 1913 eine, schon in den Werken von 1911 spürbare, nun aber gleichsam befreite und intensiviertere, rhythmische, arabeskenhafte Leichtigkeit aus, die die Materie entwickelt, sobald sie durch die Bewegung »ihre quantitative Ganzheit verliert«. »Daher«, so schließt er, »wird unser plastischer Ausdruckswille ein ausschließlich qualitativer sein.« Die Analogie ist also ein Mittel, um das Sinnlich-Greifbare, Sichtbare, Hörbare, das etwa bei Carrà so physisch präsent ist, auf die reine Qualität, das heißt auf das reine Farb- und Lichtsymbol, zurückzuführen. Auch wenn er die Sinneswahrnehmung durchaus nicht verneint, so destilliert und abstrahiert er daraus doch eine eminent formale Symbolstruktur, die in immer stärkerem Maße ihren Ausdruck in einem rein musikalischen Rhythmus findet. In der Tat kann das Prinzip der Analogien, »die bei den Affinitäten oder Ähnlichkeiten anfangen und bis zu den Gegensätzen oder spezifischen Differenzen reichen«, als eben ausschließlich qualitatives Prinzip auch auf die reinen Formen angewandt werden: »Die Empfindung«, schreibt wiederum Severini, »die in uns eine Wirklichkeit hervorruft, von der wir wissen, daß sie eine quadratische Form und eine blaue Farbe hat, kann auch in ihren komplementären Formen und Farben plastisch ausgedrückt werden, das heißt in runden Formen und gelben Farben.« Severini befindet sich also im wesentlichen in entschiedener Übereinstimmung mit Bergsons Grundkonzeption: Die einzige Wirklichkeit ist die des Bewußtseins mit ihren Mechanismen der Erinnerung und der Analogie.

Fast genau das entgegengesetzte Problem stellt sich Carrà: die Empfindung nicht zu reinigen und zu verdünnen, sondern zu verdichten. Carrà betont die gleichsam schichtweise strukturierte Reichhaltigkeit der Empfindung. Er wählt nicht die schreienden Farben Boccionis, auch nicht die leuchtenden Severinis, sondern seine prägnante, in den Farbtönen gemäßigte, zähflüssige Palette scheint das Sinnliche durchdringen und zurückhalten zu wollen. Carrà ist es, der als erster von Malewitsch spricht, der später, wenn auch mit einem gänzlich andersartigen poetischen Einschlag, sich wieder dem Ausdruck der »reinen Sensibilität« zuwendet. Sein Manifest (1913) fordert »abstrakte plastische Strukturen, die nicht den Visionen, sondern den Empfindungen entsprechen, die aus Tönen, aus Geräuschen und Gerüchen entstehen«. »Diese Gärung«, schreibt er, »oder diesen Wirbel von Formen und klingenden, lärmenden, duftenden Lichtern habe ich zum Teil in *Funerale anarchico* und in *Sobbalzi di fiacre* zustandegebracht. Diese Gärung setzt eine große Gemütsbewegung, ja fast ein Delirium des Künstlers voraus, der selbst ein Wirbel von Empfindungen sein muß, um einen Wirbel hervorbringen zu können.« Abgesehen von der Anlehnung an das englische Vorbild des »Vortizismus« (oder zumindest an diesen Terminus) hat Carrà mit dem *Begräbnis des Anarchisten Galli* (Tafel 14) als erster jene Rotationen entwickelt, die später im Orphismus zur Herrschaft gelangen.

Während Boccioni den expressiven und psychologischen Symbolismus der Gemütszustände verfolgt, hält Carrà sich an eine Art von psychophysischen Symbolismus, der auf elementaren und schroffen Bewegungen der Linien und ihrer Verknüpfungen basiert, an den Neoimpressionismus und an die Theorien von Charles Henry, für den die Wirkung von Freude oder Traurigkeit bestimmt wird durch einen verstärkten Energiestrom. Die Malerei Carràs möchte den Betrachter anziehen und in ihren inneren Aufruhr verwickeln. Und während die Erinnerung für Severini eine wichtige evokative Rolle spielt, ist der »Gemütszustand« für Carrà nichts als eine »reine plastische Struktur«, die »allmählich die Erinnerung auslöscht«, um schließlich die gegenwärtigen Empfindungen zusammenströmen zu lassen. Die Äquivalenz von Plastizität und Empfindung bzw. von Form und Gewicht liegt der Malerei Carràs zugrunde und beschäftigt ihn am Ende sogar mehr als das dynamische Prinzip. Dieses war von Carrà in der Tat nur oberflächlich in den qualitativen Begriffen der »Dauer« oder »Simultaneität« verstanden worden; er hatte es vielmehr in den quantitativen physischen und sensorischen Begriffen der Gärung oder des Wirbels gefaßt, und es ist das reine Interesse für das physische Faktum, das im weiteren Verlauf seiner Arbeiten vorherrscht. Während Severini sich um

1915 entschieden am Kubismus orientiert, konzentriert sich Carrà in diesen Jahren (in denen er den Übergang zur Metaphysik sieht) in rücksichtsloser und archaisierender Weise auf die malerische Besitzergreifung des Gegenstandes. Während Duchamp das Wesen des Gegenstandes in der sophistischen Tautologie und De Chirico es im Moment der magischen Erscheinung sucht, scheint es für Carrà im Gewicht und in der rohen Stofflichkeit seiner Figuren zu liegen, also gleichsam in einer Phase, die solchen kontemplativen Erhebungen vorausgeht.

Am dynamischen Prinzip kaum, aber um so mehr an dem der Simultaneität interessiert sind in ihrer kurzen Zugehörigkeit zum Futurismus auch Soffici und Rosai, die wichtigsten Vertreter der »gemäßigten« futuristischen Gruppe der Toskana (zu der auch Nannini, Primo Conti, Nannetti Lega und Baldessari gehören).

Obwohl Russolo zu wenig produziert hat, um sein Talent voll einschätzen zu können, dürfte dieses bei aller Beschränktheit doch subtiler sein, als es zunächst den Anschein hatte. Er steht zwischen Boccioni und Carrà. Die 1911 in einem Stil zwischen Munch und Previati gemalten *Erinnerungen einer Nacht* (Tafel 10) basieren auf dem Prinzip der Simultaneität als Gedächtnissynthese. *Musik* (1911) ist eine symbolistische Transposition der Klangwellen. *Dichtheit des Nebels* scheint sich zu der Polysensitivität Carràs zu bekennen. Russolos Manifest über die Kunst der Geräusche geht jedoch dem Carràs über die Malerei der »Töne, Geräusche und Gerüche« ein wenig voraus. Er bezieht sich bekanntlich nicht auf die darstellenden Künste, sondern auf die Musik, und gerade darin demonstriert er die engen Verbindungen zwischen den verschiedenen Äußerungen des Futurismus: Seine Geräuschlehre weist einerseits auf die Klangmalerei Marinettis, andererseits darauf, daß Boccioni schon 1912 seinen »Polymaterismus«, das heißt den Gebrauch der verschiedensten Materialien in der Skulptur, propagiert hatte. Der Polymaterismus wurde auch von Carrà praktiziert, hauptsächlich in der Collage, und in vielfältiger Weise von Severini, dessen *Porträt von Paul Fort* (Tafel 43) mit seiner plastischen Verwendung der Brille und des Schnurrbarts ein gutes Beispiel darstellt. Am entschiedensten und eigentümlichsten entwickelt aber haben den Polymaterismus Giacomo Balla und die mit ihm verbundenen Römer: Prampolini, Depero und vor allem Rougena Zatkova.

Balla

Bei Carrà, Severini, Boccioni und Russolo lassen sich in den verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung Übereinstimmungen und Analogien beobachten; Balla hingegen verfolgt einen völlig unabhängigen Weg. Im Jahre 1912 gelangt er zur analytischen Zergliederung der Bewegung, wobei er sich von der Kinematographie und der Photodynamik inspirieren läßt. Seit den noch präfuturistischen Gemälden war übrigens ein Interesse für die Photographie, auch in der Rahmung, zu spüren. Der Ausgangspunkt ist Degas, dessen aufgelöste Konturen den photographischen Moment wiederzugeben scheinen und dessen Kühnheit in der Raumgestaltung in der Wahl des Formats bei Balla oft auf die Wahl des dominierenden Details zurückgeführt erscheint. Während Boccioni auf eine subjektive Synthese zielt, sucht also Balla die objektive Analyse. Er möchte nicht die Wirklichkeit in ihrer Ungewißheit enthüllen, sondern beschränkt sich immer auf eine Auswahl: Nicht die Totalität fängt er ein, sondern die Einzelheit. Er schafft keine komplexen Strukturen, sondern elementare Arabesken. Der Unterschied wird ebenso deutlich in seiner Malerei wie in seinen Skulpturen. Den gedrängten und komplexen Formen Boccionis stellt er die klaren Konturen seiner abstrakten Projektile entgegen, denen ein Eisendraht ihren Weg in der Luft weist. Die wissenschaftlich-positivistische Haltung wird ferner überlagert von dem magisch-theosophischen Prinzip der Korrespondenz. Der Erforschung dieser Zusammenhänge gelten die zwischen dem Ende von 1913 und 1914 gemalten *Irisierenden Durchdringungen*. Es handelt sich um zweifellos von den sezeionistischen Bestrebungen inspirierte, völlig abstrakte Kompositionen, in denen dreieckige Formen zu regelmäßigen Bewegungen verknüpft werden. Die Idee der »Durchdringung« verweist auf die für das hermetisch-theosophische Denken grundlegende Vorstellung der »merkurischen Integration oder Konjunktion«, die dann im Motiv des Regenbogens, dem Symbol der Zusammengehörigkeit und Harmonie der Farben, indirekt in Erscheinung tritt. Hierin versinnbildlicht sich eine poetische Idee der Totalität, zugleich als Gesetz der Liebe und als Mechanismus der Abstraktion verstanden; und diese Totalität wird in der Einzelheit ergriffen, da sich die großen Strukturen des Kosmos in den kleinen, der Makrokosmos im Mikrokosmos spiegeln.

Unter der Avantgarde ist das hermetische Denken und die Theosophie weit verbreitet, wenn die Beziehungen auch recht verworren sind. Apollinaire bezeichnet in seinem Manifest »Die futuristische Antitradition« unter anderem die Theosophie mit dem Wort »Mist« (»merde«), und »rosa« nennt er eine von Marinetti, Picasso und Boccioni angeführte Gruppe von Künstlern, zu der aber auch Delaunay, Kandinsky und Balla, also Künstler gehören, die, wenn

nicht mit dem Buchstaben, so doch mit dem Geist und dem Klima der Theosophie stark sympathisieren, was alles gewiß nicht spurlos an Apollinaire selbst vorübergegangen ist. Aus dem römischen Kreis des qualitativ durchaus nicht unerheblichen zweiten Futurismus ragt der zwar keineswegs eindeutige, aber auch theoretisch geschulteste Giulio Evola heraus, dessen Buch »Die hermetische Tradition« von C. G. Jung als grundlegendes Werk zitiert wird.

Das Jahr 1913 ist für die Futuristen auch das Jahr der Automobile und der Schwalbenflüge. Die Bewegung wird nun in entschieden abstrakterer Weise wiedergegeben, wenn auch Balla der Darstellung von Dynamik als Sequenz oder Projektil treu bleibt. Das Bild öffnet sich fächerförmig in rasender Sukzession, und das anwachsende und wieder schwindende Halbdunkel bringt das Gefühl der Geschwindigkeit zur Evidenz. Hinter dem Emporschnellen und dem Herabstürzen der Schwalben werden abstrakte, leuchtende Geschosse spürbar, die Balla »Bewegungslinien« nennt; oft sind sie auf einen beweglichen Blickpunkt bezogen, der dem des Malers entspricht, der in seinem Atelier vor weit offenen Fenstern auf und ab geht. In der Tat ist für eine realistische Darstellung der Bewegung die doppelte Standortbestimmung von Subjekt und Objekt notwendig. Neben Balla arbeitet in diesen Jahren auch Gino Galli in Rom an realistischen und abstrakten Bildern von »Projektilen«. Ein weiteres deutliches Symbol »merkurischer« Konjunktion haben wir im engeren astronomischen Sinne in dem Bild *Merkurdurchgang vor der Sonne* (Tafel 34), das Balla 1914 in verschiedenen Versionen malt und in dem er den astronomischen Vorgang mit Kreisen und Dreiecken so interpretiert, daß das Bild als eine abstrakte Anspielung auf die Dynamik des Automobils verstanden werden kann. Das Dreieck ist die dynamische Form schlechthin, die durchdringende Form. Balla will nun in seiner Malerei nicht den Gegenstand, sondern dessen Wesen darstellen, will ihn enthüllen; und dieses Wesen, das sich im Bild verdichtet, besteht letzten Endes aus Sensibilität – man könnte es auch lyrisch nennen. Es ist das Ätherisch-Alldurchdringende, dessen Feinheit jedoch weder die Wucht der räumlichen Konstruktion noch die grelle Energie der Farben ausschließt, in denen der freudige und optimistische Gehalt zum Ausdruck kommt. Im Manifest über die futuristische Neuordnung des Universums, das Balla und Depero 1915 herausgeben, ist in den Futurismus auch der Jugendstil eingeflossen, durch den Ballas Interesse auf die Umwelt des Menschen, auf Möbel und Hausrat gelenkt worden war. Balla hat außer der verlorengegangenen Ausstattung des Hauses Löwenstein in Düsseldorf (1912–14), wo er hauptsächlich das Motiv der zweifarbigten und irisierenden »Durchdringungen« verwendete, noch eine große Zahl von Möbelstücken geschaffen.

Um das Jahr 1915 vollzieht sich im Futurismus eine tiefe

Wandlung, die weniger seine Grundprinzipien betrifft als vielmehr in den stets wachsenden und umfassender werdenden Äußerungsformen und Anwendungsbereichen zum Ausdruck kommt, wenn nicht gar in den Persönlichkeiten, die ihn repräsentieren. Marinetti und Balla bleiben zwar das Zentrum einer Szenerie, aber wir werden sehen, wie diese sich verändert, indem neuere und jüngere Künstler in Erscheinung treten. Prampolini und Depero sind die beiden reichhaltigsten und interessantesten Gestalten, und neben ihnen sehen wir Bragaglia, der seine Tätigkeit auch auf das Kino und das Theater ausdehnt, obwohl diese aufgrund polemischer Auseinandersetzungen außerhalb des offiziellen futuristischen Interessenkreises liegen. In Dottori findet dann die neue Richtung der »Flugmalerei« ihren Anführer. Bedeutende, mit parallelen oder verwandten Problemen beschäftigte Künstler sind ferner Cangiullo, Corra, Settimelli, Chiti und Ginna.

Kunst und Leben

Um aber diese Wendung in der futuristischen Bewegung zu verstehen, der bald auch eine politische Wendung folgt, muß man die ideologische (oft grob verfälschte) Motivation des Futurismus untersuchen und am Leitfaden jeder futuristischen Ästhetik, nämlich am Bedürfnis, die Kunst in bezug zum Leben zu setzen, die Entwicklung von den Anfängen an verfolgen.

Es ist in der Tat eben diese permanente Bemühung um die Herstellung einer Beziehung zwischen Kunst und Leben, auf der heute noch die Aktualität des Futurismus beruht. Durch die fortwährende kühne Vertiefung dieses Kernproblems ist der Futurismus ein besonderer, in gewissem Sinne ein abnormer Fall geworden: Unter allen bisherigen avantgardistischen Bewegungen ist er im Grunde die einzige, über die noch heute völlig gegensätzliche Auffassungen bestehen. Daher ist auch in der Avantgarde der letzten zwanzig Jahre kein künstlerisches Phänomen aufgetreten, für das es nicht möglich wäre, in mehr oder weniger groben Umrissen, in mehr oder weniger direkter Weise einen Vorläufer zu finden in der futuristischen Ästhetik und in den verschiedenen Formen, in denen der Futurismus die Grenzen der bisherigen Malerei überschritten hat. Das gilt ebenso für Neo-Dada wie für Pop-Art, die programmierte und kinetische Kunst oder Environmental-Art; aber auch vom Happening läßt sich dies sagen, vom Theater und Kino überhaupt, bis hin zu einem Phänomen, das die Sphäre der Kunst entschieden überschreitet, auch wenn es für diese von großem Interesse ist, nämlich von der Herausforderung, die zuerst von den Hippies, dann von den Studenten und schließlich von der Jugend überhaupt ausgegangen ist.

Einige der Schlagworte und viele der Ausdrucksmittel dieser neuen »Jugendbewegung« stammen unmittelbar vom Dadaismus und Surrealismus, also indirekt in dem Maße auch vom Futurismus, in dem diese Bewegungen durch ihre Themen und ihre Techniken der Provokation und der Verblüffung mit dem Futurismus zusammenhängen. »Die Kunst und die revolutionären Künstler an die Macht«, rief Marinetti im Jahre 1920; er ist gewiß eine der Quellen für Breton, dessen Satz »Die Imagination an die Macht« vor kurzem an den Wänden der Sorbonne stand. Ganz allgemein kann man sagen, daß die verschiedenen spektakulären Gesten des Protests anders aussähen ohne das vorausgegangene Beispiel der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten mit ihrer Vermischung von Ästhetik und Politik und ihrem ekstatischen Ästhetizismus der Revolution (»Singen werden wir«, sagt das Gründungsmanifest des Futurismus, »von den vielfarbigen und vieltönigen Gezeiten der Revolution...«). Um ein Beispiel zu nennen: Der Dadaist Schwitters, der auf einen Baum kletterte und von dorthier unverständliche Töne von sich gab, hätte den spektakulärsten und einfallsreichsten unter den studentischen Agitatoren als Modell dienen können. Schwitters hatte sich anregen lassen von der »abstrakten Klangmalerei« Marinettis, dessen Freund und Bewunderer er war, sowie von ähnlichen »Demystifikationen« der Sprache, wie sie von anderen futuristischen Dichtern und Malern betrieben wurden. (Balla: »Farcionisnaco gursinfuturo bordubalo-tapompimagnuso sfacataca mimitirichita plucu sbumu furufutusmaca sgnacgnacgnac chr chr chr«). Im jugendlichen Protest von heute liegt also, wenn auch völlig unbewußt, eine direkte und nicht erst vom Surrealismus vermittelte Wiederaufnahme des futuristischen Repertoires: vor allem die Verachtung des Akademismus und der »Professoren« (der »gelehrten Geier« mit »ihren Papierflügeln«). »Die heute«, schreiben Corra, Settimelli, Ginna und andere 1916, »durch die futuristische Propaganda vollkommen lächerlich und autoritätslos gewordene Figur des Professors hat sich auf wissenschaftlichem Gebiet noch ein unlogisches Prestige bewahrt: Hier kann es noch geschehen, daß einer bebrillten Ruine ohne Heiterkeit zugehört wird.« »Die Kurse und Examina unserer Schulen«, so fährt der Text fort, »sind Falltüren für die Begeisterung der Jugend: Wenn es möglich wäre, den Doktorhut zu erwerben, ohne sich wieder entmündigen zu lassen, so wäre das ein wahrhaft gewaltiger Querfeldeinlauf.« Dazu gehört auch die Verachtung der Institutionen (»Für den Futurismus gibt es weder Gesetze noch Beamte, noch Polizisten, noch Kuppler, noch moralische Eunuchen«), und dazu gehören auch eine ganze Reihe von Leitmotiven aus der Tradition des Anarchismus, die jedoch auf eine bis dahin unerhörte ästhetisch-spektakuläre Weise vorgebracht werden, wie beispielsweise die futuristische Kleidung, deren lebhaftes Farben

und ungewöhnliche dynamische Stoffmuster mit den »neutralen, lieblichen, verblaßten und verblasenen, halbdunklen und erniedrigenden, der bürgerlichen Kleidung mit ihren gereihten, karierten und punktierten Mustern« und ihrem »pedantischen, professoralen und teutonischen Schnitt« kontrastierten. Die Ablehnung der Vergangenheit drückt sich natürlich in einem Kult der Jugend aus: »Platz der Jugend«; »Wir wollen nichts mehr von der Vergangenheit wissen, wir, die jungen und starken Futuristen«; »Wir werden den Senat durch eine vom ganzen Volk gewählte Versammlung von 20 Jugendlichen unter Dreißig ersetzen«; »Die Amtsdauer ist auf eine Höchstgrenze von 12 Jahren beschränkt«; »Wenn wir vierzig Jahre alt sind, mögen uns andere Männer, jünger und kraftvoller als wir, in den Papierkorb werfen wie unnütze Manuskripte«. Höflichkeit, Diplomatie und Reformismus werden gleichermaßen über den Haufen geworfen: »Jeder gute Futurist hat zwanzigmal am Tag unhöflich zu sein« (Marinetti); »Wir sind in den Händen der Bürger, der Bürokraten, der Akademiker. Mit Zeitschriften ist da nichts zu machen, sondern nur mit Fußritten«; »Jeden Willen zum Neuen auslöschen, jeden Versuch unterdrücken, von den Geleisen der Geschichte herunterzukommen, das ist die Quintessenz des bürgerlichen Geistes, und das ist die Philosophie derjenigen, die finden, daß man sich nicht in Abenteuer stürzen und sich nicht erdreisten sollte, neue Wege zu bahnen, sondern geduldig in den Fußstapfen der Väter wandeln und sich begnügen sollte, die alten Straßen gelegentlich ein wenig auszubessern« (Papini, Futuristische Soiree bei Costanzi, 1913). Dazu kommt schließlich die Ablehnung der überlieferten, romantisch-bürgerlichen Kunst (»Jeden Tag auf den Altar der Kunst spucken«) und deren Fortführung in antirethorischem, antimonumentalem und antizeitlosem, demokratischem Geiste (»Die Kunst ist Revolution, Improvisation, Schwung, Enthusiasmus, Rekord, Elastizität, Eleganz, Großzügigkeit, Grenzenlosigkeit des Herzens, Rütteln an jeder Kette . . .«; »Jedem Menschen die Freiheit geben, zu denken, zu schaffen und künstlerisch zu genießen«).

Wenn die futuristische und die gegenwärtige Protestbewegung in vielen Zielvorstellungen und deren Darstellungsweise übereinstimmen, so ist das bekanntlich bei vielen anderen keineswegs der Fall: einerseits, weil im Futurismus die marxistische Komponente völlig fehlte und statt ihrer, vom Nationalismus genährt, die geistige Nähe zum Faschismus spürbar wurde; andererseits, weil die gegenwärtige Protestbewegung, auch wenn sie sich nur gegen den Mißbrauch der Technik wendet, im Grunde doch der ganzen Maschinenwelt feindlich gegenübersteht. Darin liegt der grundlegende Unterschied. Denn vom heutigen Standpunkt aus gesehen ist es zweifellos dieser technologische Optimismus, der die Aktualität des Futurismus am deutlichsten

einschränkt; durch die geschichtlichen Verschiebungen in der künstlerischen Problemstellung und in der Funktion der Avantgarde werden diese Einschränkungen jedoch auch wieder aufgehoben und überwunden.

Es ist ein Irrtum zu glauben, der Futurismus sei aufgrund seiner ideologischen Voraussetzungen notwendigerweise in die Politik des Faschismus verwickelt worden. Von Notwendigkeit kann keine Rede sein – es würde kaum jemanden wundern, wenn beispielsweise die gegenwärtige Protestbewegung zu irgendwelchen politischen Katastrophen beitrüge, denn ihr spontaner Charakter, der wie beim Futurismus einer ihrer Vorzüge ist, macht die Auswirkungen solcher Bewegungen eben völlig unvorhersehbar. So bedeutet auch die Katastrophe des Faschismus – dessen Ideen übrigens denen des Futurismus in vielen Punkten zuwider liefen – in der historischen Retrospektive keineswegs eine Entwertung des revolutionären Impulses des Futurismus, der in seinen Nachwirkungen, wie wir gesehen haben, heute noch lebendig ist.

Die Futuristen um Marinetti waren ferner Anhänger des Faschismus der Anfangsjahre (1919/20), dem man auch heute einen echten, wenn auch nicht ganz eindeutigen revolutionären Charakter zubilligt, und haben sich dann von Mussolinis Kehrtwendung schroff abgewandt. Daß sie sich einige Jahre später dem Tiger beugten, geschah zum Teil aus reiner praktischer Berechnung, zum Teil aber auch, weil sich die ursprüngliche Schwungkraft des Futurismus bereits erschöpft hatte.

Angesichts der unbestreitbaren Bedeutung der revolutionären künstlerischen Wirkung des Futurismus hat es in der Kunstkritik der letzten Jahre nicht an Versuchen gefehlt, die Ideologie Marinettis abzusondern von der Ideologie der futuristischen Maler, insbesondere Boccionis, diesen eine ideologische und folglich auch künstlerische Absolution zu erteilen und paradoxerweise alle Verdammung auf das Haupt dessen zu häufen, der de facto das Haupt des Futurismus war, also Marinettis. Zu viele, auch ganz objektive und faktische Dinge lassen jedoch an der vollen ideologischen Solidarität zwischen Marinetti und den anderen Futuristen samt Boccioni keinen Zweifel.

Der futuristische »Krieg«

Abgesehen von dem erniedrigenden politischen Nachspiel wird das gewaltige imaginative und eruptive Energiepotential, das die futuristische Bewegung aufgehäuft hat, im wesentlichen tatsächlich auch als solches eingeschätzt. Mehr als von dem faschistischen Aspekt ist die Beurteilung des Futurismus jedoch von der Rolle geprägt, die er beim Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg gespielt hat. Was hat diese Intellektuellen von so unterschiedlichem Lebens-

weg dazu getrieben, im Italien von 1914 den Krieg auf ihre Fahnen zu schreiben? Wahrscheinlich die Tatsache, daß man im Krieg, wenn auch irrtümlich, eine Erschütterung, eine Ursache von Veränderungen, Neuerungen, kurz ein revolutionäres Ereignis sah. In der ursprünglichen Konzeption Marinettis ist jedoch der Krieg überhaupt »als einzige Hygiene der Welt« nichts anderes als die Affirmation der komprimierten Vitalität, der ästhetische Ausdruck des anthropologischen Protests gegen die Trägheit der konservativen Kräfte (das Bürgertum – weniger als Klasse, sondern vielmehr als Strategie des Immobilismus und als falsche Romantik –, die Kirche usw.). »Der Krieg«, schreibt Marinetti im Jahre 1909, »... ist unsere einzige Hoffnung, unser einziger Wille, für ihn leben wir! ... Ja zum Kriege! Gegen euch, die ihr zu langsam sterbt, und gegen alle die Toten, die unsere Straßen verstopfen ...« Diese Sätze stammen aus dem Text »Tod dem Mondschein«, der an die Exponenten eben jener alten bürgerlichen Welt adressiert ist, gegen die die Futuristen als Anführer eines Heeres von Narren und Wilden ihre Schlacht entfesseln. Wie der Sport, das Spiel, die Freude und die Kunst sollte der Krieg ein Mittel zur »Verjüngung« der Welt sein und vom Bürgertum die Patina der Heuchelei und des Konformismus abfallen lassen. Das sind alles, würden wir heute sagen, antirepressive Appelle, die auf die totale Befreiung und Verwirklichung der vitalen Instinkte zielen, was mit der Bildung einer lebenskräftigen Gesellschaft unvereinbar ist. Der Instinkt für die Gewalt und den Kampf wird in diesem ideologischen Rahmen ebenso gefeiert wie die sexuelle Freiheit und die Tollheit. Der Krieg wird, zumindest anfänglich, als Revolution verstanden und ohne weiteres der Revolution zugerechnet. Marinetti preist in seinen Schriften das eine wie das andere: »Die Französische Revolution, der rotglühende furchtbare Sturm der Gerechtigkeit. In der unermesslichen Flut der Freiheit endlich der Autorität die Wege versperren ...« (aus dem Manifest »Gegen das traditionalistische Spanien« aus dem Jahre 1911, in dem Marinetti das spanische Volk auffordert, den Kriegsschaden des Klerikalismus in einer »radikal-sozialistischen Republik« auszurollen).

Dieses Spanien-Manifest ist das Gegenstück zu der nicht weniger scharfen »Futuristischen Rede an die Engländer«, in dem der Vorwurf zu finden ist: »Ihr liebt alle Revolutionäre und nehmt sie großzügig bei euch auf, aber das hindert euch nicht daran, feierlich das Prinzip der Ordnung zu verteidigen.« Marinetti wendet sich also mit seinen jeweiligen Appellen und Proklamationen an die Spanier, die Engländer, die Russen, die Belgier und vor allem die Italiener und fordert alle diese Völker gleichermaßen auf, sich zum Nationalismus, dem nationalen Stolz als dem Urquell der inneren Erneuerung zu bekennen, damit die chronischen Übel jedes einzelnen Landes zu überwinden und damit ein

zuerst nur vage angedeutetes, später immer energischer proklamiertes Ziel zu erreichen: die Zerstörung und Vernichtung nicht nur des »Traditionalismus« und der Bürgerlichkeit im Innern eines jeden Landes, sondern auch des äußeren Feindes. Das ist im einzelnen die geographische Einheit und die politische Struktur des österreichisch-ungarischen Kaiserreiches, die Institution des Vatikans, das sind aber auch kulturelle Phänomene: der Idealismus, die deutsche Gelehrsamkeit auf der einen, die katholische Religion auf der anderen Seite, beide als Äquivalente betrachtet (»Wichtig ist, daß es da ein absolutes Prinzip gibt – Gott oder der Geist sind im Grunde das gleiche – und daß die Menschen sich damit begnügen, diesem Prinzip optimal und maximal zu dienen«; Papini, Futuristische Soiree bei Costanzi). Im österreich-ungarischen Kaiserreich und im Vatikan sehen die Futuristen also – simplifizierend, aber doch mit einer gewissen Berechtigung – die beiden Brennpunkte des »traditionalistischen« und »bürgerlichen« Übels. Alles das ergibt sich sehr einleuchtend aus dem Zusammenhang der futuristischen Schriften. In Marinettis antiklerikaler Fantasie »Monoplan du Pape« wird der Papst geraubt und ins Meer geworfen als »prophetische Vision unseres siegreichen Krieges gegen Österreich«.

Wenn sich das futuristische Denken mit seinem Nationalismus auch auf keiner Einbahnstraße befindet, also keinen blinden Italianismus und noch weniger einen Rassismus beinhaltet (Marinetti wendet sich während der faschistischen Herrschaft leidenschaftlich gegen den Rassismus), so ist es doch im wesentlichen eine Form von Europäismus. Aus durchaus noch romantischer Sicht wird der Nationalstolz als die treibende Kraft eines Volkes gewertet. Die Futuristen hielten hartnäckig fest an der Individualität der Individuen und, davon abgeleitet, der Individualität der Völker, und glaubten, der Nationalismus werde wie eine Art Eigenliebe und Wetteifer wirken. Die Graphik *Futuristische Synthese des Krieges* aus dem Jahre 1914 stellt den Weltkrieg als einen Kampf der »acht Dichtervölker gegen ihre pedantischen Kritiker« dar. Das Bild feiert – mit recht konventionellen Attributen – die Qualitäten der »acht Dichtervölker« (Serbien, Belgien, Frankreich, Rußland, England, Montenegro, Japan und Italien), während den »pedantischen Kritikern« (Österreich und Deutschland) die Sünden und Fehler vorgehalten werden.

Aus der Identifikation des repressiven bürgerlichen Immobilismus mit der Struktur des österreichisch-ungarischen Kaiserreiches folgte logisch, daß sich die Sehnsucht nach dem revolutionären Krieg in dem Maße, in dem sich am Horizont der Weltpolitik die Wolken des Konflikts verdichteten, zur Sehnsucht nach dem Krieg schlechthin wandelten, genauer gesagt: nach »dem« Krieg, dem die Futuristen, schon wegen der Erschütterungen für jedes Land, die höchste revolutionäre Kraft zuschrieben.

Bei all dem wird deutlich, daß in der futuristischen Konzeption des Krieges gewissermaßen drei Ebenen unterschieden werden müssen: Auf der grundlegenden ersten, anthropologisch-ahistorischen Ebene ist der Krieg Kampf; auf der zweiten, ideologischen Ebene erscheint der Krieg als Revolution; auf der dritten, der eigentlich unwesentlichen historisch-politischen Ebene, werden Krieg und Revolution mit dem Ersten Weltkrieg identifiziert. Die Tatsache, daß der Dogmatismus auf der ersten und die ideologischen Passagen auf der zweiten und dritten Ebene durchaus noch diskutierbar sind; daß es naiv und abwegig ist, das Bürgertum statt mit einer Klasse – der Futurismus glaubte nicht an die Revolution des Klassenkampfes – mit einer Mentalität oder gar mit einer Nation zu identifizieren; und daß schließlich die futuristische Kriegsbegeisterung wie jede andere Kriegsbegeisterung den Fabrikanten von Kanonen zu höheren Einnahmen verholfen hat – all das wäre es wert, in einem historischen Essay abgehandelt zu werden. Weniger sinnvoll ist es – wenn man nicht den Intentionen den Prozeß machen will –, ein Urteil über die Echtheit und den Wert des revolutionären futuristischen Impulses zu fällen. Es ist ein spontaner Impuls, soviel ist sicher (»Die Witterung, den Raubtieren genügt die Witterung«, schreibt Marinetti im Manifest von 1909); und wenn das auch im Sinne der marxistischen Revolutionslehre Ahnungslosigkeit bedeutet, so befanden sich die Futuristen doch im Einklang mit ihrem antirepressiven Grundprinzip, als sie, nicht ganz zu Unrecht, in der schematischen Trockenheit des Marxismus eine potenzierte Inkarnation der rationalistischen Borniertheit repressiver bürgerlicher Kultur erblickten, die sie als Futuristen bekämpften.

In ihrer Ablehnung von Marx berufen sich Marinetti und die Futuristen auf Sorel, Nietzsche, Darwin und den jungen Freud, und es ist die Auseinandersetzung mit diesem Gedankengut, aus der heraus Marinetti sich für den »Krieg« entscheidet: für den Krieg als Kampf, als sorelianische Schönheit der Gewalt, als Affirmation des Muts und des Antikonformismus, als evolutionistisches Gesetz der natürlichen Selektion und als aggressiven Ausdruck der Libido.

Im übrigen hat seit Heraklit jede Philosophie des Werdens und der Bewegung im Kampf und im Krieg ein Gesetz des Werdens gesehen. Im Bereich der modernen Wissenschaft haben diese Ideen ihren heroisch-fatalistischen Akzent verloren und sind Gegenstand der Analyse und der Diskussion geworden.

Es war die nationalistische Komponente, die das futuristische Gedankengut am Ende so belastet und banalisiert hat; die gänzlich zerebrale »Wildheit« der Futuristen hätte ansonsten eine weit einschneidendere Wirkung auf unsere modernen Moralvorstellungen gehabt. Interessant ist nämlich die nur scheinbar widersprüchliche praktische Kehrseite

dieser Position, die von Marinetti 1921 im Manifest über den »Taktismus« mit folgenden Worten vorgebracht wird: »Die menschlichen Ballungsräume sollten nicht zerstört, sondern perfektioniert werden. Steigert die Kommunikation und die Zusammenschlüsse zwischen den Menschen. Beseitigt die Entfernungen und die Barrieren, die der Liebe und der Freundschaft im Wege stehen. Gebt diesen beiden wesentlichen Lebensäußerungen ihre volle Kraft und Schönheit: der Liebe und der Freundschaft.«

Hier wird die eigentliche Richtung deutlich: Statt mit futuristischen Kunstwerken den Krieg und den Kampf ganz allgemein zu propagieren, sollte mittels der Kunst der futuristische »Krieg«, die futuristische »Revolution« in Gang gebracht werden. Schon in den politischen Manifesten von 1918 und 1920 betonte Marinetti aus Gründen, die wir noch genauer untersuchen werden, die Idee der »Artekratie«, der Herrschaft der Kunst, und wollte mit seiner Revolution die Künstler an die Macht bringen. »Überwindung des Krieges und der Revolution durch literarisch-künstlerische Kriege und Revolutionen alle zehn oder zwanzig Jahre«, so lautet die Formel, die Marinetti im Jahre 1933 prägt.

Auch diese Position hat ihre deutlichen Grenzen. Die Entwicklung des Dada, des Surrealismus und aller Neo-Avantgarden, der Zusammenbruch ihrer Ambitionen gerade auf diesem Gebiet hat – vom Modernismus in der Architektur einmal abgesehen, dessen Rationalismus mit dem Futurismus auch wenig zu tun hat – diesen Enthusiasmus kräftig gedämpft, und heute schwört niemand mehr auf eine totale Erneuerung der Gesellschaft durch die Kunst, so revolutionär sie auch sein möge. Dennoch kann nicht bezweifelt werden, daß die avantgardistische Kunst auf mehr oder weniger direkten Wegen auf die Struktur der Gesellschaft modifizierend und erneuernd gewirkt hat. Jedenfalls ist die futuristische Konzeption des Verhältnisses von Kunst und Leben einer der Punkte, wenn nicht der Punkt, um den sich die Problematik der Avantgarde bis heute dreht. Ferner hat der Futurismus, wie wir im Hinblick auf die studentische Protestbewegung gesehen haben, mit dem Happening und mit anderen Techniken ästhetisch-spektakulärer Art konkrete Ansätze für die »Visualisierung« und »Sonorisierung« des politischen Protest geliefert.

Der Maschinen-Wahn

Aus diesen Zusammenhängen kann vielleicht auch der Kult der Maschine besser, mehr in seiner inneren Motivation, verstanden werden, der genau wie die Verherrlichung der Tollheit oder des Krieges nichts ist als die Projektion eines revolutionären Bedürfnisses. Die Maschine ist das perfekte Modell der Antibürgerlichkeit: klar, kalt, durch und durch

antiromantisch, antipsychologistisch, und zugleich übermächtig und ungebändig; ein dämonisches und irrationales Bild, wie das Dampfschiff für Carducci, ein Schreckgespenst für den bedächtigen Bürger und eine Provokation für seine geistige Trägheit.

Das Gründungsmanifest des Futurismus ist auf das Bild des Rennwagens und auf die Verherrlichung seiner irrationalen »Tollheit« gegründet. Das Automobil – im Italienischen ist es die Maschine schlechthin, »la machina« – wird als Ausdruck und Symbol der Bewegung, also der »Energie« verstanden, aus der die Welt geschaffen wurde und getrieben wird. Boccioni kommt mühelos ohne das Auto aus und zieht es vor, statt dessen das gleichwertige, aber reinere und klassischere Symbol des Pferdes zu malen. Das Automobil, das auf dem Altar der Symbolisten als Symbol der aggressiven Energie stand, hat diesen symbolischen Wert heute freilich völlig verloren; die Bedeutung hat sich sogar eher in ihr Gegenteil verkehrt: Das Auto (und die Maschine überhaupt) verkörpert das kleinbürgerliche Wohlstandsideal, und seine maßlose Verwendung wird als Ausdruck eben jener geistigen Trägheit und Schwäche verstanden, die der Futurismus als typische Eigenschaft des »Traditionalismus« aufs Korn genommen hatte. Wenn überhaupt, so spricht man im Hinblick auf das Auto nicht mehr von Tollheit, sondern von Entfremdung. In einer Neufassung des futuristischen Manifests müßte heute der Autofahrer als der Konformist und der Fußgänger oder der Radfahrer als »toll« erscheinen. Um die äußeren Erscheinungsformen in all ihrer Vielfältigkeit nicht mißzuverstehen, müssen wir uns eben zwingen, futuristische Selbstdarstellung und Botschaft historisch zu betrachten. Jede Mythologie (und nicht nur die klassische) wird lächerlich, wenn man sie wörtlich nimmt, statt die darin verborgenen Inhalte zu begreifen.

Die Maschine ist also einerseits ein antirepressives Symbol der Befreiung; auf der anderen Seite sehen die Futuristen die Maschine aber auch als bestimmendes Element in der radikalen Transformation der modernen Sensibilität des Menschen, die auf den Wegen, den Ebenen und mit den Instrumenten der modernen Kommunikation und Information stattfindet und die von den Futuristen klarsichtig prophezeit worden ist. In dem Manifest »Die drahtlose Imagination« vom Mai 1913 wird die futuristische Position in diesen Punkten scharf umrissen: »Der Futurismus gründet sich auf die vollständige Erneuerung der menschlichen Sensibilität durch die großen wissenschaftlichen Entdeckungen. Wer sich heute des Telegraphen, des Telefons, des Grammophons, der Eisenbahn, des Fahrrads, des Motorrads, des Automobils, des Ozeandampfers, des Luftschiffs, des Flugzeugs, des Kinematographen oder einer Tageszeitung bedient, der denkt nicht daran, daß diese verschiedenen Formen der Kommunikation des Transports und der Information einen entscheidenden Einfluß auf

seine Psyche ausüben.« Dieser Einfluß entwickelt unter anderem ein »neues Weltgefühl: Die Menschen haben sukzessive ein Gefühl für das Haus, ein Gefühl für den Stadtteil, in dem sie leben, ein Gefühl für die ganze Stadt, ein Gefühl für ihr geographisches Gebiet und ein Gefühl für ihren Kontinent ausgebildet. Heute besitzen sie ein Weltgefühl. Sie haben ein mittelmäßiges Bedürfnis zu wissen, was ihre Vorfahren taten, aber ein brennendes Verlangen zu wissen, was ihre Zeitgenossen in allen Teilen der Welt tun. Daraus folgt für den einzelnen Menschen die Notwendigkeit, mit allen Völkern der Erde in Verbindung zu treten. Daraus folgt das Bedürfnis, sich als Mittelpunkt, Richter und treibende Kraft des erforschten und des unerforschten Alls zu fühlen. Das alles bewirkt in uns ein gigantisches Anwachsen des menschlichen Selbstgefühls und die dringende Notwendigkeit, in jedem Augenblick unsere Beziehungen zur ganzen Menschheit, unsere wahren Proportionen zu bestimmen.«

In beiden Punkten sind wir weit entfernt von einem Fetischismus der Maschine als Selbstzweck, und in beiden Punkten besteht ein tiefer Unterschied zwischen der futuristischen Position und denen, die vorher – von Michelet über Maxime du Camp bis Whitman, Verhaeren, dem »Excelsior« – Ballett, den Bohemiens oder Leuten wie Morasso – ihr Interesse für die Welt der Maschinen und das moderne Leben bekundet hatten.

Zerstörung der alten, der bürgerlichen Welt mit der Heuchelei ihrer Konventionen und (als erstes) ihrer Kunst; Befreiung der vitalen Instinkte, damit aus ihrem rohen, leuchtenden Glück eine neue Welt entstehen kann – das also ist das ideologische Programm des Futurismus, und neben dem Gründungsmanifest finden wir es auch in einer anderen, kaum zwei Monate später veröffentlichten Schrift Marinettis mit dem Titel »Tod dem Mondschein«. Sie gilt als wesentliche Ergänzung des Manifests und ist von keiner geringeren Bedeutung als dieses.

Der Mondschein ist das Symbol des dekadenten Romantizismus, die heuchlerische Sublimierung des bürgerlichen Quietismus, der laszive Ausdruck seines egozentrischen und sentimental-psychologischen und seiner verdorbenen und entnervten Erotik. In Marinettis Fabeln wird der Mondschein ausgelöscht durch einen Wald elektrischer Lampen in den Händen eines Heeres von Verrückten. Diese waren von den Futuristen aus ihren Anstalten geholt worden, nachdem die Psychiater von den Automobilscheinwerfern wie vom Blitz getroffen niedersanken.

Der gesunde Menschenverstand, die Vernünftigkeit, die Logik, das sind die bürgerlichen Maßstäbe; ihr Gegenteil ist der Wahnsinn, und »Tod dem Mondschein« ist ein Hymnus auf den Wahnsinn, den natürlichen Verbündeten im Vernichtungskampf gegen die alte Welt. Diese positive, antirepressive Wertung des Wahnsinns hat eine lange Tra-

dition, die von Platon, Erasmus, Nietzsche, dem Satanismus bis zu den Surrealisten reicht und heute in den Thesen eines Foucault vorliegt. Es sollte der Mühe wert sein zu bedenken, daß unter den Themen, die der heutigen Protestbewegung auf ihren höchsten Ebenen zugrundeliegen, die Umwertung des Wahnsinns zu finden ist; das »System« wird beschuldigt, den Wahnsinn zu unterdrücken und zu bestrafen, weil er zu diesem System im Widerspruch steht. Den Irren kommen die Raubtiere zu Hilfe, deren Wärter man erschlagen hat, um auch sie aus ihren Gefängnissen zu befreien. Die Raubtiere sind ein nicht weniger durchsichtiges Symbol für die Echtheit und Kraft der Instinkte. Von hier ist es nur ein Schritt zu Franz Marc, dem (vom Futurismus übrigens nicht unbeeinflussten) Exponenten des »Blauen Reiters«, in dessen gesamter expressionistischer Malerei Tiere als Embleme der Unschuld und der Natürlichkeit erscheinen. Marc, für den also das Gute in der Natur und im Animalischen liegt, sieht das Böse in dessen Gegenteil, also in der sogenannten Zivilisation und folglich auch in den Maschinen. In dieser Hinsicht ist seine Position – sie liegt auf Gauguins primitivistischer Linie – der Position des Futurismus diametral entgegengesetzt. Es handelt sich jedoch um eine Mythologie, und diese stimmt in ihren Grundmotiven trotz der Vorliebe für verschiedene Symbole mit dem Futurismus durchaus überein. Angesichts der tatsächlichen Entwicklung der Maschinenkultur könnte die Position von Marc weitsichtiger scheinen. Sie ist jedoch im Grunde nur lyrischer und wählt eine Art von Zwischenreich, während der Futurismus der Konfrontation nicht ausweicht und sich in unvorhersehbare Abenteuer stürzt. Was zählt, ist das Neue um jeden Preis, der Tod des Alten schlechthin, und der Blick richtet sich ins Ungewisse. In allen seinen Schriften aus diesen Jahren verherrlicht Marinetti den Kampf und die Revolution, die sich nicht um ihre Konsequenzen kümmert und keine genau ausgeklügelten Ziele verfolgt.

In ihrem ungestümen Lauf durch die Welt durchqueren die Irren Europa mit den Ruinen der verwüsteten Städte Podagra und Paralyse und arbeiten am Bau des großen »futuristischen Gleises«. In Asien machen sie halt auf der persischen Hohebene, »dem Hochaltar der Welt«. An diesem Punkt jedoch droht ihr Schwung durch das unheilvolle Erscheinen des Mondes im verzauberten Himmel zu erlahmen. Der Mondschein läßt ein Blendwerk von Wiesen »in wogendem Blau« entstehen, aus dem die »nebelhaften Locken unzähliger Geschöpfe« in einer »betäubenden Flut von Düften« auftauchen. Es sind die Symbole der Lusternheit, die Sirenen des bürgerlichen Romantizismus; die Irren finden aber dennoch die Kraft, diese letzten betrügerischen Verlockungen zu überwinden: Sie laufen zu den nahen Wasserfällen, installieren Turbinen und speisen aus diesen Hunderte von »elektrischen Lichtern«, die den Mondschein

besiegen. »Und die militärische Bahn wurde gebaut«. Diese futuristische Bahn ist in der Tat eine militärische, denn das von den Futuristen geführte Heer von Irren und Raubtieren bereitet sich vor auf den Vernichtungskrieg gegen das »alte Gewimmel von Gichtigen und Gelähmten«. Der Revolutionskrieg wird von der Fabelwelt des Orients ausgeführt: »Die Irren raubten aus den antiken Pagoden die türkisblauen Umhänge des Buddha, um damit ihre Flugmaschinen zu bauen. Wir bauten unsere futuristischen Flugzeuge aus ockerfarbigem Segeltuch... Unsere Flugzeuge sind zugleich Kriegsfahnen und leidenschaftliche Geliebte!... Entzückende Geliebte, die mit offenen Armen auf den Wogen des Laubes schwimmen.« Nach dem Ausbruch der »wütenden Kopulation der Schlacht der von der Hitze des Mutes erregten gigantischen Vulva« endet die Fabel mit dem begeisterten Ausblick auf den Sieg und einem feierlichen Gelöbnis des Blutes: »Unser Blut? ... Ja! All unser Blut in Strömen, um die kranke Morgenröte der Erde neu zu färben!...«

Dieses also war, zusammen mit dem Gründungsmanifest des Futurismus, der wichtigste Text der Bewegung, als es im Februar 1910 in Mailand zu der Begegnung zwischen Marinetti und Boccioni kam. Innerhalb von wenigen Tagen entsteht das Manifest der futuristischen Maler, das, außer von Boccioni, von Carrà und Russolo, die in Mailand leben, und bald danach auch von Balla (in Rom) und von Severini (in Paris) unterzeichnet wird. Im ersten Moment unterzeichnen auch Romolo Romani, trotz seines frühen Todes eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit, und der bescheidenere Bonzagni; aber diese beiden haben sich gleich darauf wieder davon distanziert.

Jeder der Unterzeichner (außer Severini, wie es scheint) malt danach ein Bild im Geist von Marinettis Mondscheinfabel; Russolo das Gemälde mit dem Titel *Parfüm* (Tafel 7), Boccioni ein fast gleiches Bild, dessen ursprünglichen Titel wir nicht kennen, und Carrà *Die Schwimmerinnen* (Tafel 8). Sie alle lassen sich also inspirieren von jenen Geschöpfen, die mit ihren langen Locken im wogenden Blau der duftenden Wiese schwimmen, in denen die laszive Untergangsstimmung der Bourgeoisie symbolisiert war und über die ihre Gegenspieler triumphierten: die »entzückenden Geliebten, die im wogenden Laub schwimmen«, also die Flugzeuge. Giacomo Balla malt in einem Bild, das mit Sicherheit aus dem Jahre 1910 stammt, aber das in großen Buchstaben »AN. 1909« trägt (eine Verbeugung vor dem Jahr der Gründung des Futurismus und der Publikation »Tod dem Mondschein«), eine elektrische Lampe, die mit ihrer Leuchtkraft den fahlen Mond überstrahlt.

Die programmatische Bedeutung von »Tod dem Mondschein« wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß Marinetti 1911 in einer Neuausgabe dieses Textes der einleitenden Anrufung der »großen entflammenden Dichter,

meiner futuristischen Brüder«, die Namen von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini anfügt.

In »Tod dem Mondschein« entspricht die stilistische Formulierung durchaus nicht dem ideologischen Gehalt einer Beschwörung des Neuen. Das wird auch gar nicht versucht, im Gegenteil, der Stil ist überladen, aufgebläht und voll von jenen literarischen Relikten, die von der sprachlichen Revolution der »befreiten Worte« schon zwei oder drei Jahre später verächtlich auf den Schutthaufen geworfen werden. Im gleichen Zeitraum benötigen die futuristischen Maler den neuen Stil, der in den Manifesten über die Malerei aus dem Jahre 1910 nur prophezeit worden war. Auch für die Maler war die notwendige Voraussetzung dafür, daß sie sich von dem Stil, in dem sie begonnen hatten, dem Symbolismus mit seiner Üppigkeit und seinem Psychologismus, entfernten. Deutlich wird das wiederum (mit Ausnahme von Ballas *Bogenlampe*) in den Bildern, die von »Tod dem Mondschein« inspiriert waren.

Die Futuristen (und was Marinetti betrifft, so hat er es selbst ausdrücklich gesagt) müssen sich Gewalt antun, um die Last des Dekadentismus abzuwerfen, die tief in ihrer Kultur verwurzelt ist. Die laszive Blässe des Mondscheins, die nebelhaften Locken der Schwimmerinnen sind Bilder einer Weichheit, gegen die sich die Futuristen mit um so größerer Härte und Willensanspannung auflehnen, je mehr sie diese als einen Bestandteil ihres eigenen romantischen, dekadenten und bürgerlichen Lebens erkennen. Darum kann ihnen dieser Akt im Grunde auch nur teilweise gelingen: In der Gewaltsamkeit von Boccionis Palette steckt ein titanischer Ehrgeiz, der an Michelangelo und Wagner erinnert, in Marinettis »befreiten Worten« etwas von D'Annunzio, auch wenn dazu eine Strenge kommt, die nichts anderes ist als die »wilde« Anspannung des Willens; wo diese Anspannung nachläßt, tritt wieder der Überschwang hervor.

Andererseits bezieht die futuristische Revolution gerade ihre polemische Wirksamkeit und ihre konstruktive Wucht aus der Reaktion auf die Kultur, gegen die sie so leidenschaftlich rebelliert, und aus dem Kompromiß mit ihr. Mehr noch: Ihre bahnbrechenden Energien erwachsen ihr de facto aus dem Humus des wagnerischen Titanismus und aus dem nietzscheanischen Mythos vom Übermenschen. Der futuristische Stil ist letztlich nicht aus einer ästhetischen ethischen Revolution entstanden, sondern er ist der heroische Stil dieser Revolution selbst, und als solcher kann er zwar fast alle Modalitäten des befreiten Stils prophezeien und die Fundamente dazu legen, selbst aber kann er noch nicht in den Genuß dieser Befreiung kommen.

Von einem romantischen Impuls getrieben kämpfen sie also gegen den Romantizismus. Boccioni, Marinetti und Russolo sind dafür die hervorstechendsten Beispiele. Carrà und Severini sind von Anfang an in die Kultur des Symbo-

lismus verwickelt, und vielleicht ist darum ihr revolutionärer Elan weniger heroisch und eingewurzelt, was auch ihr allmähliches Hinübergleiten in den archaischen Frieden des 20. Jahrhunderts natürlicher und verständlicher macht.

Der ältere Balla hat indessen schon Jahre hinter sich, in denen er durch die divisionistische Analyse des Lichts und der Schwingungen formale Erfahrungen sammeln konnte. Sein Ausgangspunkt ist eine im experimentellen Sinn modernere und inhaltlich gesehen zweifellos weniger aufgeblasene Kultur, die aber doch dort, wo bei Boccioni Gewalt und Rebellion das »anti-gracioso« erzeugen und die Tragik droht, durchzogen ist von einer tiefen Komponente des Magisch-Lyrischen, das gegen die Gewalt und zu einer lachenden spirituellen Grazie neigt. Nachdem die ideologisch-revolutionäre Phase des Futurismus sich erschöpft hat, gewinnt diese magisch-lyrische Komponente die Oberhand, breitet sich aus und nimmt jenes Moment der kontemplativen Rückkehr und der bürgerlichen Restauration von innen in sich auf, das in der »Flugmalerei« recht deutlich spürbar wird.

Im Lauf dieser Ereignisse aber wandelt sich die futuristische Konzeption des Krieges, wie wir teilweise bereits gesehen haben, und vor allem schwanken die Vorstellungen von der Beziehung zwischen Kunst und Leben, die im Mittelpunkt der futuristischen Ästhetik steht und um die sich von Anfang an die Verherrlichung des Krieges als Kampf dreht. Auch die Kunst ist eine Form des Kampfes und ein Kampfgebiet, auf dem die grausamen Lebensgesetze der Konkurrenz, des Wechsels und der Überwältigung keineswegs in irgendeiner wunderbaren paradiesischen oder metaphysischen Weise aufgehoben sind, sondern sich im Gegenteil mit der uneingeschränktsten Macht Geltung verschaffen. In der Sprache des Zeitgenossen Sigmund Freud ausgedrückt, ist die Kunst eine Sublimation der Libido. Aber während Freud den Prozeß erklärt, in dem die Libido sich transformiert und eine neue Gestalt annimmt, zeigt der Futurismus diese Gestalt oder produziert sie auf seine Weise im Prozeß der ästhetischen Sublimierung, der bei allem emblematischen Glanz auch etwas Abstrahierendes hat. Die futuristische Konzeption der Kunst als Leben, Aktion und Kampf findet eben doch ihre Grenze in der ästhetischen Abstraktion, und man kann hier sogar gewiß auch von einem Ästhetizismus des Kampfes sprechen, das heißt von einer ästhetischen und abstrakten Sicht der Aktion und des Kampfes als dekadente Kehrseite des mutigen Versuchs, die Ästhetik als Kampf und als Aktion zu betrachten. Die Futuristen haben versucht, diese Grenze zu überwinden, anfänglich sogar mit Erfolg, bald aber haben sie diese Bemühungen wieder aufgegeben.

»Wenn wir vierzig Jahre alt sind«, sagt das Manifest von 1909, »mögen uns andere Männer, jünger und kraftvoller als wir, in den Papierkorb werfen wie unnütze Manu-

skripte. Das verlangen wir! Sie werden zu uns kommen, unsere Nachfolger, sie werden von weit her kommen, von überall her, und sie werden tanzen auf den geflügelten Kadenzen ihrer ersten Gesänge und ihre gekrümmten Raubtierkrallen ausstrecken, und mit der Witterung der Hunde werden sie an den Türen der Akademien den Duft unserer verwesenden Geister riechen ... und alle ... werden sich auf uns stürzen, um uns zu töten, getrieben von einem Haß, der um so unversöhnlicher ist, je trunkener ihre Herzen sind von Liebe und von Bewunderung für uns. Gesund und stark wird die Ungerechtigkeit aus ihren Augen leuchten. Denn die Kunst kann nichts anderes sein als Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit.« Unter den Prophezeiungen des Futurismus dürfte diese eine der hellstichtigsten sein: Das Schicksal der Kultur und der Kunst, immer weniger das Zwischenreich der Poesie und immer mehr der Schauplatz des Protests zu werden – eine Beschreibung, die eine gewisse Folgerichtigkeit darin zeigt, daß sich Marinetti und die Futuristen nach 1920, also nachdem sie die Vierzig überschritten hatten, korrumpieren ließen.

Erweiterung der Ausdrucksmittel

Die Kunst als Kampf, als Krieg, das heißt als Revolution – wer so dachte, merkte bald, wie günstig, ja wie notwendig es war, zu den Grundstrukturen des Ausdrucks und der Kommunikation vorzudringen. Zwischen Leben und Kunst, Verhalten und Sprache verschoben sich die Grenzen; Verhalten und Sprache richten sich jetzt nach dem gleichen Modell: die metallische Wesentlichkeit und die turbulente Gewalttätigkeit der Maschine.

Der Futurismus kommt so – ganz anders als der Kubismus – zu seiner herausfordernd vorgetragenen stilistischen Revolution: Zwischen 1911 und 1913 entwickeln die Futuristen in der Malerei wie in der Dichtung ihre kühnsten Vorstellungen und die Grundlagen für alle späteren Neuerungen. Die futuristischen Soireen waren als Verbindungen zwischen der stilistischen Revolution und der politischen Agitation entstanden, von Anfang an trugen sie aber auch irredentistische Akzente (die Mailänder Soiree im Februar 1910, die Boccioni veranlaßte, sich dem Futurismus anzuschließen, hatte mit der Verhaftung Marinettis wegen anti-österreichischer Agitationen geendet). Und wir haben gesehen, wie im weiteren Verlauf der Ereignisse aus der Idee des revolutionären Krieges immer entschiedener das Verlangen nach dem rein kriegesischen Krieg geworden ist. Der Futurismus identifiziert sich mit dem Interventismus, stellt seine provokatorischen Techniken in dessen Dienst und geht von den Bühnen entschlossen auf die Straßen und Plätze. Und es ist bezeichnend, daß die einzelnen Unter-

zeichner der Manifeste zur Malerei mit ihren unterschiedlichen ideologischen Neigungen gerade im Interventismus einen Punkt der absoluten Übereinstimmung finden konnten: Carrà, der (wie unter anderem *Das Begräbnis des Anarchisten Galli* [Tafel 14] zeigt, das er in den Symbolfarben Rot und Schwarz malt) dem Anarchismus am nächsten steht, Boccioni mit seinen marxistischen Sympathien, Russolo und Balla zwischen Theosophie, Anarchismus, Freimaurerei und Sozialismus – sie alle, Severini eingeschlossen, Bewunderer Nietzsches und ausgesprochene Patrioten. Dieses scheinbare – oder wirkliche – ideologische Chaos ist im übrigen durchaus nicht das ausschließliche Vorrecht des italienischen Futurismus; ein ebenso chaotisches und von einem nicht weniger virulenten Nationalismus durchtränktes Bild bietet der russische Futurismus, und es genügt, »Das Geistige in der Kunst« von Kandinsky zu lesen (dem Spiritualisten, Theosophen, Anarchisten und entschiedenen Antisozialisten), um sich mit ideologischen Positionen konfrontiert zu finden, die für uns heute völlig inakzeptabel geworden sind.

Der Interventismus war für die Futuristen jedenfalls eine gewonnene Schlacht, weniger auf künstlerischer Ebene als vielmehr auf der Ebene der Politik, des Konkreten, des Faktischen. Dieser Sieg gab den futuristischen Malern ein Gefühl der Wirklichkeit und ihren kreativen Energien einen neuen Impuls; Kunst und Leben konnten nun tatsächlich als kommunizierende Röhren angesehen werden. Diese Bestätigung und dieser Beweis für die Anwendbarkeit eines Prinzips, das man bisher nur auf der Ebene der Theorie geliebt hatte, knüpfte die hypothetischen Verbindungen zwischen Verhalten und Ausdruck fester, wirkte als Anreiz für die Erweiterung der Ausdrucksmittel und öffnete einen weiteren Horizont für deren Anwendung.

Seit 1914/15 werden die futuristischen Projekte in diesem Stil entworfen. Sant'Elia sieht in seinem Manifest der neuen Architektur nicht nur Metropolen voller glänzender Wolkenkratzer, übereinandergelagerte Verkehrssysteme usw., sondern aus dem Gegensatz zur dekorativen Überladenheit und Monumentalität der alten gemauerten oder steinernen Gebäude sieht er in der modernen Stadt die Anwendung der futuristischen Ablehnung des Dauerhaften und der Ewigkeitswerte auf die Beweglichkeit und Flexibilität der neuen Baumaterialien und entwickelt daraus die Konzeption einer schnellebigen Architektur: »Die Häuser werden weniger alt als wir. Jede Generation wird sich ihre eigene Stadt bauen.« Sant'Elia entwickelt keinen neuen Stil. Er propagiert überhaupt keinen »Stil«, wie das »De Stijl« oder das »Bauhaus« tut, sondern eine »permanente Erneuerung der architektonischen Umwelt«, unter der Voraussetzung, daß die neue Architektur »keinem Gesetz historischer Kontinuität unterworfen werden kann« und daß »im modernen Leben der Prozeß einer folgerich-

tigen stilistischen Entwicklung der Architektur zum Stillstand gekommen ist. Die Architektur löst sich von der Tradition. Sie setzt notwendigerweise einen völlig neuen Anfang.« Fest steht also einzig und allein der notwendige radikale Bruch mit der Vergangenheit; auf der Grundlage dieses Bruches kann jedoch keine neue Gesetzmäßigkeit gebildet werden, »keine lineare oder räumliche Gewohnheit, denn die Wesenseigenschaften der futuristischen Architektur werden die Hinfälligkeit und die Vergänglichkeit sein«. In der gesamten Bewegung des Modernismus sind kaum Aussagen einer präziseren Intuition und einer größeren Hell- und Weitsichtigkeit zu finden.

Nachdem nun in Zusammenarbeit mit Marinetti und den Malern (der ursprüngliche Text Sant'Elia wurde dabei in dem obengenannten Sinne modifiziert und extremisiert) die futuristische Umwelt, das heißt die »Makrostruktur« der Umwelt mit ihren Charakteristika der permanenten Beweglichkeit und Veränderlichkeit, entworfen war, lag es nahe, die einzelnen Werke nicht mehr in einer abgeschlossenen Zweidimensionalität zu konzipieren, sondern als lebendige Elemente, die teilhaben an der Dynamik und der Dreidimensionalität dieser Umwelt. Balla und Depero greifen in ihrem »Manifest der futuristischen Neuordnung des Universums« (1915) Marinettis Anregung auf, wonach das Kunstwerk als »Präsenz«, »Gegenstand« und »Aktion« zu verstehen ist, und legen damit die Grundlage zum Konstruktivismus. In Weiterentwicklung von Boccionis Theorie der futuristischen Skulptur und unter Einbeziehung von Marinettis und Palazzeschis Lautmalerei, Russolos Manifest über die »Geräuschkunst« (1913) und das von Carrà über »Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche« (1913) entwerfen – und kreieren – Depero und Balla bewegliche und feste »plastische Komplexe« aus »Drähten, Baumwolle, Wolle, Seide jeder Stärke und Dicke. Farbige Gläser, Kohlepapier, Zelluloid, Metallnetze, durchsichtige Dinge aller Art, in allen Farben. Stoffe, Spiegel, Metallfolien, farbiges Staniol und alle grellen Substanzen. Mechanische und elektrotechnische Apparate, Musik- und Geräuschinstrumente, chemisch-leuchtende Flüssigkeiten mit wechselnden Farben, Federn, Hebel, Röhren usw. . . Wasser, Feuer, Rauch.«

Gegenstand der Inspiration und der Aufmerksamkeit ist »alles, was sich im Raum entfaltet«. Vom »futuristischen Spielzeug« ist die Rede, vom »plastischen Geräuschkonzert im Raum«, von der »veränderlichen Kleidung«, vom »Gebäude im veränderlichen Geräuschstil«. Das Ziel ist die »Neugestaltung des Universums in Heiterkeit, das heißt als Ganzheit. Wir werden dem Unsichtbaren, dem Unfaßbaren, dem Unwägbaren, dem Unmerklichen Fleisch und Blut geben. Wir werden die abstrakten Äquivalente aller Formen und aller Elemente des Universums finden, dann werden wir sie zusammenstellen, wie es unserer Inspiration

gefällt, um daraus plastische Komplexe zu bilden, die wir in Gang setzen werden.«

Die Nähe dieses Manifests zu dem über die futuristische Architektur ist sehr deutlich geworden, nachdem man heute vom »kurzfristigen Städtebau« spricht und die Physiognomie dieser Städte von einem veränderlichen Gewebe aus Signalen, Lichtern, Reklameschildern und dergleichen geprägt ist. Der Zusammenhang zwischen den beiden Texten wird ferner bestätigt durch eine spätere »theatralische Synthese« Marinettis mit dem Titel »Bauen wir ein neues Italien mit der futuristischen Architektur Sant'Elia«, wo die Entwürfe größer, fester, formal und architektonisch als »Primärstrukturen« in mobilem Gleichgewicht definierter Räume abwechseln mit paradoxalen Eingriffen in die Natur (des Typs: »Geben wir dem Meer eine neue Gestalt«), in denen die lyrisch-imaginative Richtung des Manifests von Balla und Depero weiterentwickelt wird.

Die politische Enttäuschung und das Theater

Schon im Jahre 1913 hatten die Futuristen Marinetti, Boccioni, Carrà und Russolo ein kurzes »politisches Programm des Futurismus« mit den Grundthemen Nationalstolz, Irredentismus und Antiklerikalismus herausgebracht. Aber 1918 entsteht eine echte »futuristische Partei« mit einer deutlichen, aber schwachen programmatischen Willenserklärung. Zur futuristischen Neuordnung der Welt mußten die Futuristen an die Macht kommen. Mit »Jenseits des Kommunismus« schreibt Marinetti 1920 seinen originellsten und entschiedensten politischen Text; er konzentriert in diesem Moment seine ganze Kraft, um wenigstens auf der einzig möglichen Ebene, der Genialität, den bedrohlichsten Konkurrenten, nämlich den Faschismus, zu übertrumpfen. Der Text ist voll von interessanten Ansätzen, die der besonnenen Untersuchung wert wären. Während dort aber immer wieder »Künstler an die Macht« gerufen wird, schicken sich in der Wirklichkeit die Faschisten mit einer entschiedenen Schwenkung nach rechts an, die Macht zu ergreifen.

So ist der futuristische Traum von der »Artekratie« unsanft und unversehens in den Papierkorb der Utopien gefallen. Die Wege Mussolinis und Marinettis scheinen zunächst zusammenzulaufen, dann aber kommt es, eben 1920, zum Bruch. Als er zwei Jahre später die Versöhnung suchte, um nicht isoliert zu bleiben, unterzeichnet er lediglich das politische Todesurteil des Futurismus. Vom Faschismus aufgesogen und verraten, wird der Futurismus zum bloßen Lieferanten von einigen Schlagworten – zum Beispiel »Platz der Jugend«, »marciare – non marcire« (marschieren – nicht verfaulen) –, die von den Faschisten als rethorischer Flitterschmuck ihrer entschieden konservativen, repressiven und

bürgerlichen Politik und deren verschwommener Ideologie mißbraucht werden.

Auf künstlerischem Gebiet hat sich der Futurismus, alles in allem, zwar wesentlich weniger mit der faschistischen Restauration kompromittiert, als dies auf der politischen Ebene geschah; dennoch zeigt nun auch das ideologische Gerüst einige Risse. Es erwies sich die geringe Tragfähigkeit einiger Punkte, von denen man doch in den Jahren des Enthusiasmus geglaubt hatte, eine echte ästhetische Revolution entfesseln und aufbauen zu können.

Wohin nun mit dem exaltierten Willen zur »Neuordnung des Universums«? Der natürliche, ja der einzig mögliche und offene Weg führte zum Theater; Marinetti hatte diesen Weg bereits 1913 mit seinem »Manifest des Variété-Theaters« gebahnt (mit dem Modell für das spätere dadaistische Cabaret) sowie mit seinem synthetischen Theater. Eine Beschreibung der Intentionen und der Novitäten des futuristischen Theaters und Kinos von Marinetti bis Bragaglia, Prampolini, Depero und Ginna würde über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen und kann hier nur kurz angedeutet werden. Es handelt sich jedoch um ein grundlegendes Kapitel: grundlegend nicht nur für die Geschichte des Futurismus und die des modernen Theaters, sondern auch für das Verständnis von Marinettis Konzeption des »Krieges« und der »Revolution«, des Verhältnisses von Kunst und Leben, Verhalten und Ausdruck und der Entwicklung der futuristischen Ideologie überhaupt.

Um was für eine Erneuerung (»recostruzione«) konnte es sich handeln, nachdem die »Destruktion« in der Wirklichkeit gar nicht stattgefunden hatte? Der Krieg war keine Revolution und hatte auch keine vorbereitet, die Gleichung Krieg = Revolution hatte sich als falsch erwiesen, und darum mußte auch die Gleichsetzung von Kunst und Leben aufgegeben werden. Aus diesem Grund hat Marinetti seine Zielrichtung geändert, von einer Überwindung des Krieges und der Revolution durch einen Krieg und eine Revolution auf literarisch-künstlerischem Gebiet zu sprechen. Nach dem Zusammenbruch der politischen Pläne bleibt als bitterer Trost das Ziel einer künstlerischen Revolution ohne Entsprechungen im wirklichen Leben, die mehr sein könnten als fiktive und künstlich geschaffene. Abgesehen vom Theater betonen Marinetti und mit ihm der Futurismus in dieser Bedrängnis wie aus Trotz den emphatischen und paradoxalen Charakter, den ihre Äußerungen immer getragen hatten, und predigen nun absurderweise futuristisches Verhalten in den eng begrenzten Räumen, die ihnen der Faschismus noch überlassen hat – man denke zum Beispiel an das »Manifest der futuristischen Küche« von 1930, das sich gegen die italienische Spaghettisucht wendet, aber es nicht wagen kann, auch über das von Mussolini gepriesene Brot zu sprechen. In ihrem Bemühen um die Technik der Provokation gelangen sie (vor allem Marinetti)

an die Grenze zum Clownesken; oder sie suchen (vor allem Balla, Prampolini und die »Flugmaler«) in der Offenheit des kosmischen Raumes scheinbar das Umfassende, in Wirklichkeit aber einen Ausweg. Auf diese Ebenen ist die »futuristische Neuordnung des Universums« gesunken.

Die Wandlungen und Erweiterungen des futuristischen und marinettianischen Theaters sind in gewissem Sinne rhetorischer Art, auch wenn es sich dabei um eine funkelnagelneue Rhetorik handelt, der noch viele Anwendungsbereiche offenstehen. Die abgedroschenen, entnervten (aber dennoch immer weiter betriebenen) theatralischen »Synthesen«, die Modelle des futuristischen Lebens sein sollten, münden in den weiten, ahnungsvollen, aber auch ein wenig leeren Raum des »totalen Theaters« (Marinettis Manifest aus dem Jahre 1933): »Wir werden die Zuschauer sich drehen lassen, um viele runde Bühnen, auf denen sich gleichzeitig verschiedene Handlungen der verschiedensten Intensitätsgrade mit einem perfekten Zusammenspiel zwischen Kinematographie, Rundfunk, Telefon, Licht, Flugmalerei, Luftpoesie, Taktilismus, Humorismus und Düften abspielen. Das Theater . . . ist rund und hat einen Durchmesser von 200 Metern. Eine 2 m hohe und 10 m breite Bühne läuft mit einem Abstand von 5 m die Innenwände entlang, die mit ihren leichten Krümmungen zahllose und bewegliche Möglichkeiten für kinematographische und televiseive Projektionen und für Projektionen der Luftmalerei und der Luftpoesie bieten. Unter dieser ringförmigen Bühne öffnet sich um das eigentliche Parkett ein großer Wassergraben (Meer oder Fluß, Wasserfall, Sprünge, Regatten, Selbstmorde, Unterwasser-Leben, Vervielfältigung der Reflexe). Im Mittelpunkt des Parketts stehen 11 runde, 2 m hohe Bühnen, um die herum jeder Zuschauer in seinem drehbaren Tischsessel die verschiedenen Aktionen in ihrem raschen Wechsel verfolgt . . . Das emotionale Crescendo der verschiedenen Darbietungen kulminiert über der großen runden Zentralbühne, wo in 100 m Höhe in den metallischen Bahnen der Kuppel der dramatische Lauf einer Sonne eingerichtet ist . . . Zum Beispiel treffen die Strahlen aus der riesigen roten Kugel einer herrlichen Sonne in Morgenröte auf die Zuschauer, wonach vielleicht der Purpur einer untergehenden Sonne zusammen mit der Kälte eines aufsteigenden künstlichen Mondlichts sich in die Fernseh-Projektion einer belebten amerikanischen Stadt mischt. Der vordergründige Verismus einer gefilmten Großwildjagd mit ihren Schüssen wird korrigiert von der reinen Abstraktion einer Flugmalerei von Balla, Benedetta, Dottori oder Fillia. Der Zuschauer genießt das alles in dazu passenden oder damit kontrastierenden Lichtatmosphären.«

Eine solche Entwicklung hat gewiß nicht nur ihre Zwischenstationen – das »Theater der Überraschung« und »Radia« (ein Manifest von Marinetti und Masnata) –, sondern setzt auch die Arbeiten Bragalias, Deperos und Prampolinis

auf theatralischem und dramatischem Gebiet voraus. Prampolini hatte 1932 in seinem technischen Manifest über die »Futuristische Bühnenatmosphäre« seine Erfahrungen mit dem Theater seit 1915/16 zusammengefaßt: »Im Zentrum des theatralischen Raumes eine vieldimensionale elektrodynamische Architektur aus plastischen und leuchtenden Elementen in Bewegung. Durch ihre Allgegenwart erlaubt diese neue theatralische Konstruktion die Erweiterung des Blickwinkels über die Horizontlinie hinaus in Richtung auf eine zentrifugale Ausbreitung unendlicher visueller und emotiver Perspektiven der szenischen Aktion . . . Von der Malerei und der szenischen Synthese zur Plastik und der szenischen Plastik, von da zur Architektur der plastischen Ebenen in Bewegung, der Szenodynamik. Von der traditionellen dreidimensionalen Bühne zur vieldimensionalen Raumbühne; vom menschlichen Schauspieler zur neuen szenischen Individualität des Raumspeiles; von da zum polyexpressiven futuristischen Theater, das ich bereits architektonisch entstehen sehe im Zentrum eines Tales strahlenförmiger Terrassen, eines dynamischen Hügels, auf dem sich die vieldimensionale Konstruktion des szenischen Raumes kühn erhebt und von wo sich die szenische Atmosphäre ausbreitet. Das Theater . . . muß im kollektiven Leben die Funktion eines transzendenten Organismus der geistigen Erziehung annehmen . . . Jede Aufführung wird ein Ritus der ewigen Transzendenz der Materie sein, die magische Enthüllung eines spirituellen und wissenschaftlichen Geheimnisses.«

In diesen Worten erkennt man unschwer denjenigen, der sich mehr als jeder andere in die Richtung des experimentellen Polymaterialismus vertieft hatte, damit die »Materie vergeistigen« und zum beherrschenden Element der Malerei machen wollte, um ihren evokativen Wert aufzuzeigen (wie er auch im Theater den Schauspieler durch das Licht oder die szenische Atmosphäre ersetzt hat). Erkennbar wird darin auch der Maler jener außerirdischen, stratosphärischen, an den Surrealismus grenzenden Visionen, die eine Art von kosmischer »Flugmalerei«-Variante darstellen.

Flugmalerei

Es dürfte nicht leicht sein zu zeigen, wie die Flugmalerei mit dem geistigen Klima ihrer Zeit zusammenhängt. Offiziell wird sie mit dem Manifest von 1929 geboren, das von Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi und Tato unterzeichnet ist. »Wenn wir unsere tiefen Intuitionen einfach aneinanderreihen, eine nach der anderen, Wort für Wort, in der unlogischen Folge ihrer Entstehung, dann ergibt sich daraus die Grundlinie einer intuitiven Psychologie der Materie. Das ist mir in einem Flugzeug bewußtgeworden. Durch die Betrachtung der Ge-

genstände aus einem neuen Blickwinkel, nicht mehr von vorne oder von hinten, sondern senkrecht von oben, also in perspektivischer Verkürzung, ist es mir gelungen, die alten Fesseln der Logik und die bleiernen Stricke der traditionellen Anschauungen abzustreifen«, schreibt Marinetti schon 1912 und gab damit der Vogelperspektive die symbolische Bedeutung eines dramatischen Umsturzes der alten, banal-rationalistischen bürgerlichen Lebens- und Weltanschauung. Diese polemische Bedeutung vermindert sich bereits in den ersten wirklichen Flugbildern, die von Balla und Dudreville stammen: Die Stimmung dieser Gemälde ist die einer lyrisch-vergeistigten Erhebung und hat mit dem Thema der Maschine und des Flugzeugs kaum etwas zu tun. Im Jahre 1919 veröffentlicht dann Fedele Azari sein Manifest des »Futuristischen Flugtheaters«, in dem er Massenveranstaltungen propagiert, auf denen Flugzeuge gewissermaßen miteinander Dialoge fliegen. Etwa um diese Zeit beginnen einige futuristische Maler, Landschaften aus der Vogelperspektive zu malen, als erster G. Dottori, der sich auch am stärksten dafür begeistert.

Dagegen hat sich Depero von allen Unterzeichnern des Manifests am wenigsten für das Thema der Flugmalerei interessiert. Er verfolgt, abseits von den anderen und sehr produktiv, den »Maschinismus« seiner höchst bedeutsamen plastischen Komplexe von 1914/15 in einem Stil, in dem sich die Härte des Mechanischen mit einer einzigartigen Lebendigkeit zu einem blitzenden Spiel von Lichtern und Farben mischt. Auch Antonio Marasco arbeitet als Einzelgänger und gehört doch von Anfang an zum Futurismus; ausgehend von Boccioni, Carrà und Balla entwickelt er sich schließlich zum Abstraktismus und zur Materialkunst.

Die revolutionäre Phase des Futurismus kommt also während des faschistischen Aufstiegs nach dem Ersten Weltkrieg zu ihrem Ende. Danach arbeiten die Futuristen weiter an der Entwicklung neuer Ausdrucksmittel, rücken an die Stelle der Gewalt und des systematischen Protests letztlich aber doch entweder einen gewissen ausweichenden Lyrisismus oder (was dessen expansives Äquivalent ist) die Kraftakte der reinen Erweiterung und Ausdehnung und die gewissermaßen abstrakte Orgie der Egozentrik.

Während die Anfänge in einer Opposition und einer Revolte gegen die gesellschaftlich-politischen Strukturen, deren geistige Überbauten und die damit verbundenen Kunst- und Lebensformen bestanden, sind die Bemühungen der zweiten Phase im »System« integriert, selbst wenn es dabei auf einigen Randgebieten zu – freilich recht schmerzlosen – Reibungen kommt.

Auch mit diesem gespaltenen Verhältnis zur politisch-sozialen Wirklichkeit ist der Futurismus das sozusagen archetypische Beispiel für die Möglichkeiten und Grenzen der Avantgarde, der geschichtlichen ebenso wie der neoavantgardistischen Bewegungen.

Tafelteil

Vor dem Manifest



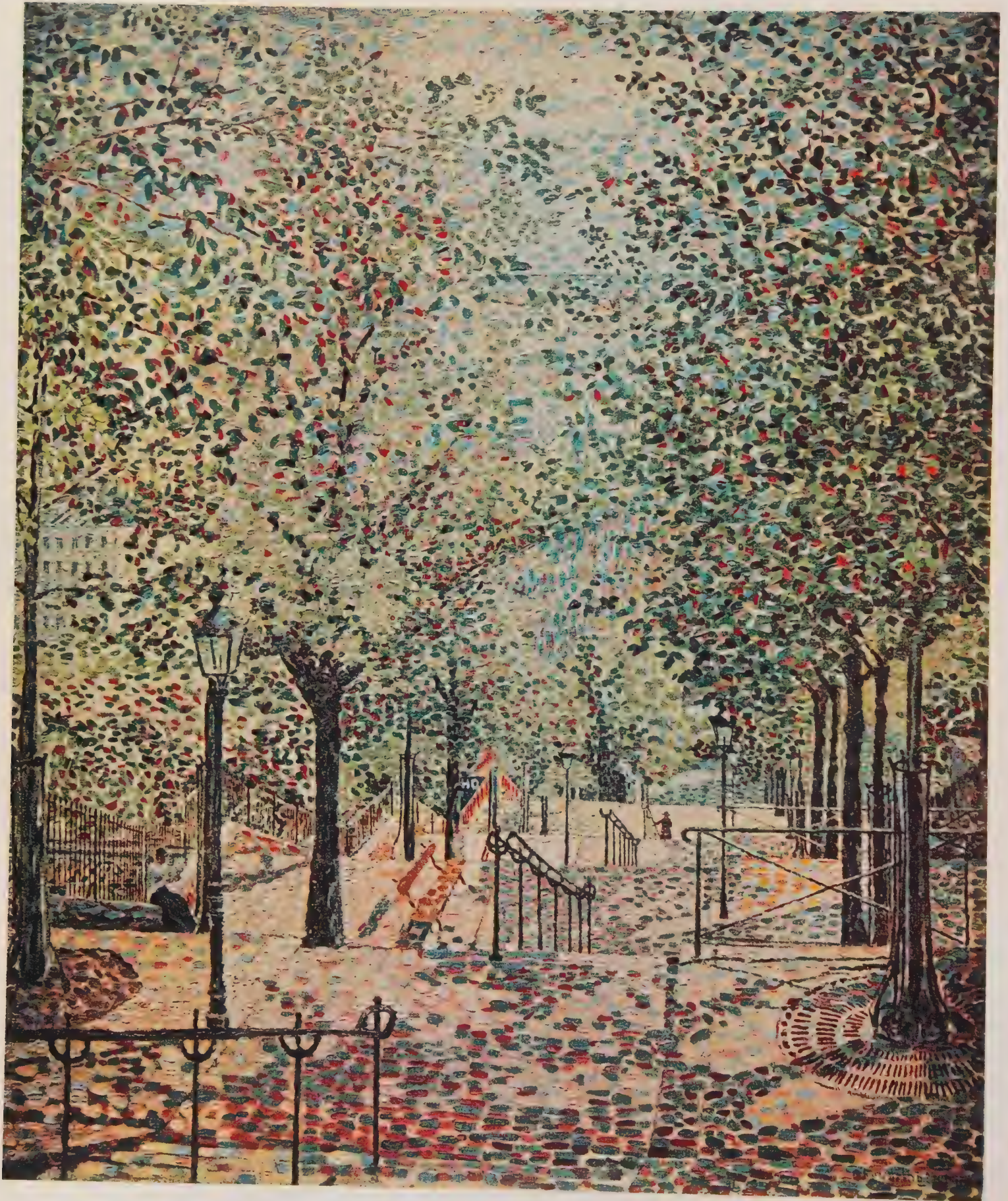
Tafel 1 Giacomo Balla, *Elisa an der Tür*, 1904, Privatsammlung, Rom



Abbildung 2 Carlo Carrà, *Die Reiter der Apokalypse*, 1908, The Art Institute, Chicago

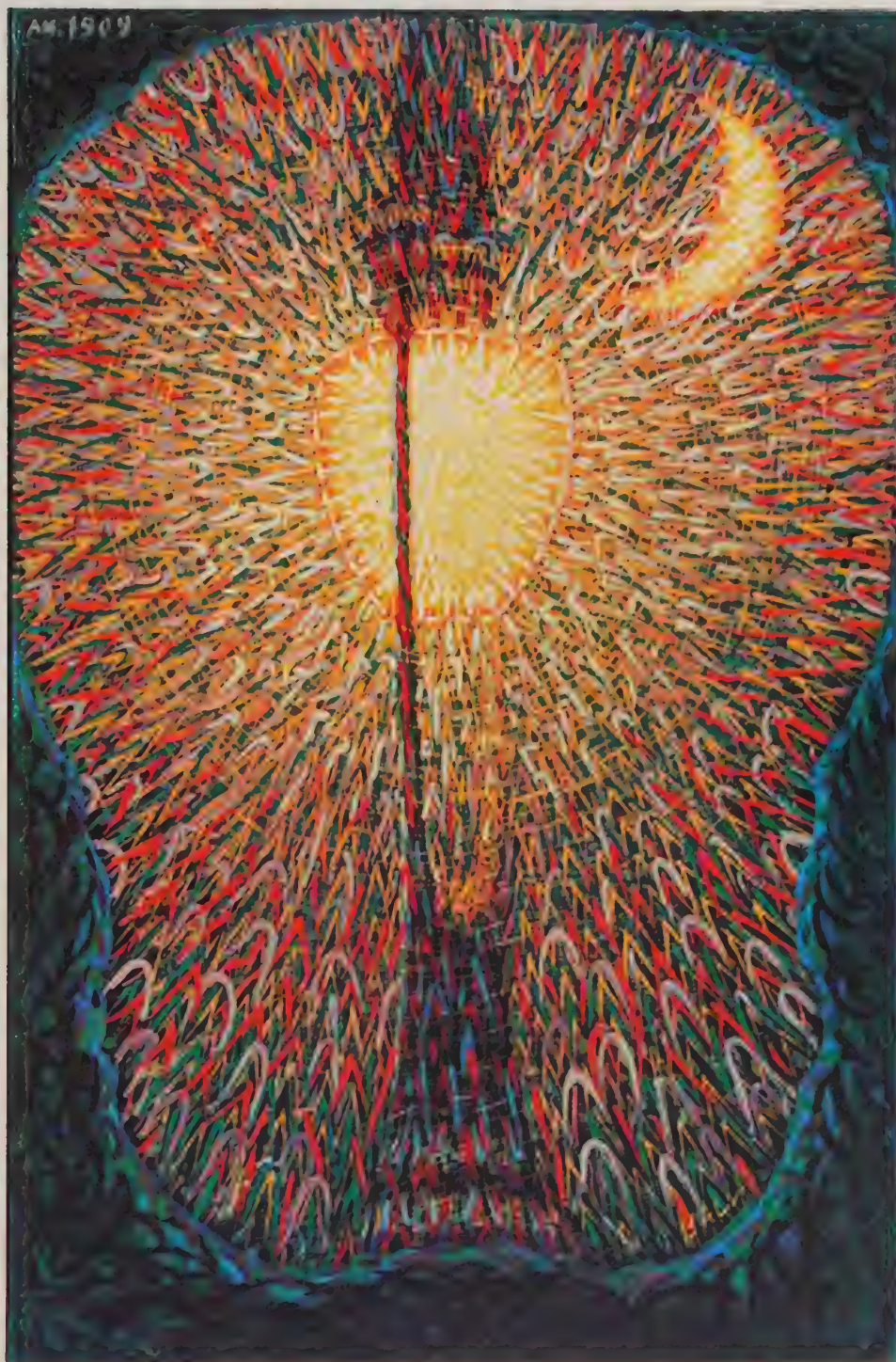


Tafel 3 Umberto Boccioni, *Vorbeifahrender Zug*, 1908, Sammlung Chiattonne, Lugano



Tafel 4 Gino Severini, *Frühling auf Montmartre*, 1908, Privatsammlung, Paris

»Tod dem Mondschein«



Tafel 5 Giacomo Balla, *Bogenlampe*, 1910, The Museum of Modern Art, New York



Tafel 6 Umberto Boccioni, *Studie eines Frauenkopfes*, 1910, Sammlung Moratti, Mailand



Tafel 7 Luigi Russolo, *Parfüm (Profumo)*, 1910, Sammlung Mrs. Barnett Malbin, Birmingham



Tafel 8 Carlo Carrà, *Die Schwimmerinnen*, 1910, Carnegie Institute, Museum of Art, Pittsburgh

Gemütszustände, Bewegung, Simultaneität



Tafel 9 Umberto Boccioni, *Die Trauer*, 1910, Sammlung Margarete Schultz, New York



Tafel 10 Luigi Russolo, *Erinnerungen einer Nacht*, 1911, Sammlung Slifka, New York (Foto: Pollitzer)



Tafel 11 Gino Severini, *La danseuse obsédante*, 1911, Sammlung Samuel S. Kurzman, New York



Tafel 12 Romolo Romani, *Prismen*, 1910/11, Civica Galleria d'Arte Moderna, Brescia



Tafel 13 Gino Severini, *Les voix de ma chambre* (*Die Stimmen meines Zimmers*), 1911, Sammlung Günter Scharnowski, München



Tafel 14 Carlo Carrà, *Das Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1911, The Museum of Modern Art, New York



Tafel 15 Luigi Russolo, *Dynamismus eines Automobils*, 1912/13, Musée National d'Art Moderne, Paris



Tafel 16 Carlo Carrà, *Bewegung des Mondschirms*, 1910. Privatsammlung



Tafel 17 Carlo Carrà, *Die Mailänder Galerie*, 1912, Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand



Tafel 18 Umberto Boccioni, *Die Stadt steigt auf*, 1911, Privatsammlung, Mailand



Tafel 19 Umberto Boccioni, *Die Gemütszustände, I: Der Abschied*, 1911, Privatsammlung, New York



Tafel 20 Gino Severini, *Blaue Tänzerin*, 1912, Sammlung G. Mattioli, Mailand



Tafel 21 Umberto Boccioni, *Elastizität*, 1912, Sammlung Dr. Riccardo Jucker, Mailand



Tafel 22 Umberto Boccioni, *Dynamismus eines menschlichen Körpers*, 1913, Civica Galleria d'Arte Moderna, Mailand



Tafel 23 Umberto Boccioni, *Einmalige Formen in der Kontinuität des Raumes*, 1913, Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand



Tafel 24 Umberto Boccioni, *Dynamismus eines Fußballspielers*, 1913, Museum of Modern Art, New York



Tafel 25 Umberto Boccioni, *Pferd + Reiter + Häuser (dynamische Konstruktion eines Galopps)*, 1914, Peggy Guggenheim Stiftung, Venedig



Tafel 26 Gino Severini, *Tänzerin + Meer = Blumenstrauß*, 1913, Privatsammlung, New York



Tafel 27 Gino Severini, *Tänzerin + Meer*, 1913, Peggy Guggenheim Stiftung, Venedig



Tafel 28 Ottone Rosai, *Dynamismus der Bar San Marco*, 1913/14, Sammlung G. Mattioli, Mailand

Soffici 14



Tafel 29 Ardegno Soffici, *Melone und Liköre*, Privatsammlung, Mailand

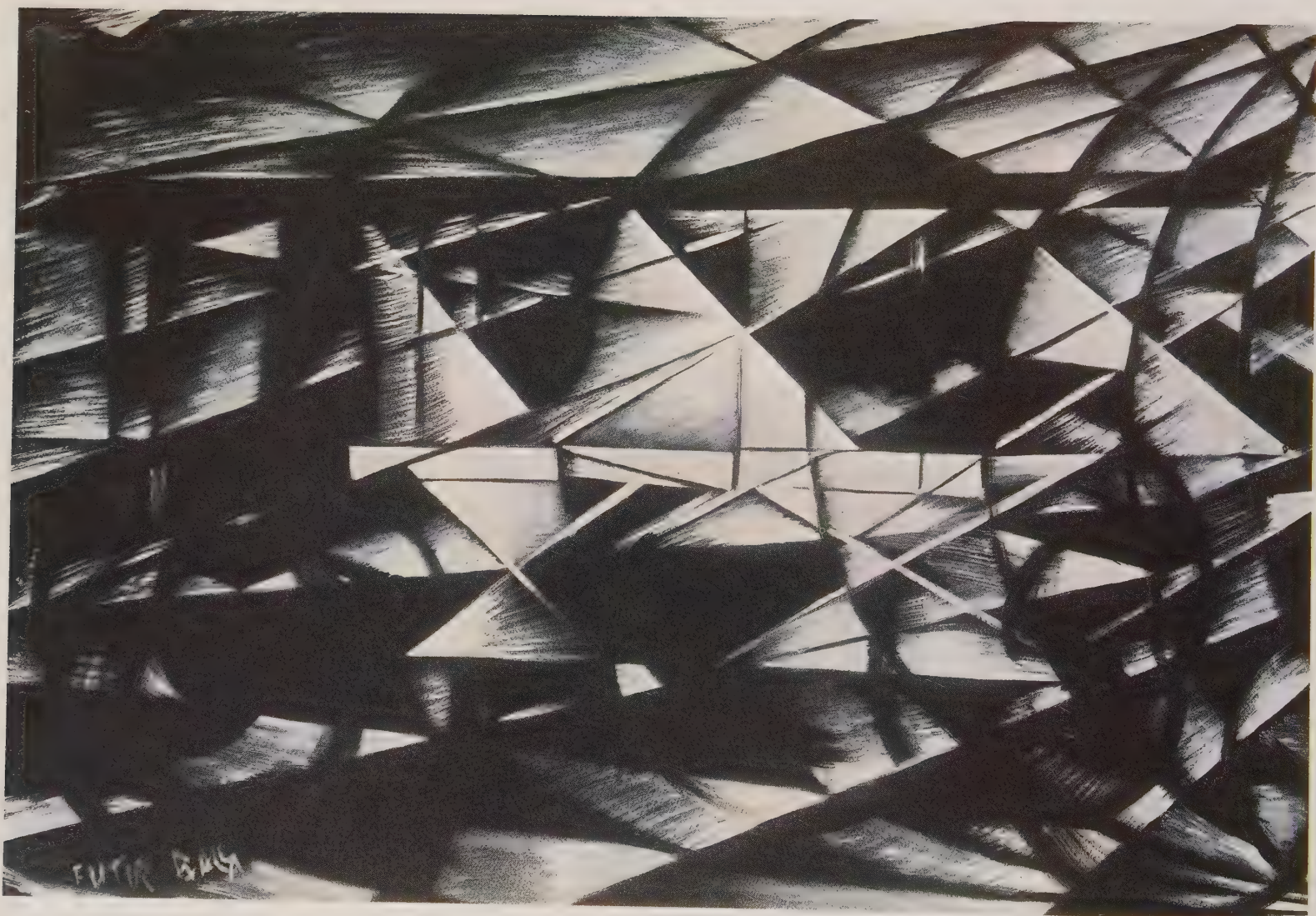
Geschwindigkeit und Abstraktion



Tafel 30 Giacomo Balla, *Die Hände des Geigers*, 1912, Sammlung Estorick, Tate Gallery, London



Tafel 31 Giacomo Balla, *Schwalbenflug*, 1913, Sammlung Slifka, New York



Tafel 32 Giacomo Balla, *Plástizität von Lichtern + Geschwindigkeit*, 1913, Sammlung Slifka, New York



Tafel 33 Giacomo Balla, *Irisierende Durchdringung Nr. 7*, 1913/14, Sammlung Balla, Rom



Tafel 34 Giacomo Balla, *Merkurdurchgang vor der Sonne*, 1914, Sammlung G. Mattioli, Mailand



Tafel 35 Antonio Marasco, *Blitz*, 1916, Sammlung T. Loreti, Perugia



Tafel 36 Gino Galli, *Pferd + Trab + Sturz*, Privatsammlung, Rom



Tafel 37 Fortunato Depero, *Abstraktes Gemälde*, 1915, Museo Futurista Depero, Rovereto

Krieg, Zerstörung und futuristische Neuordnung des Universums



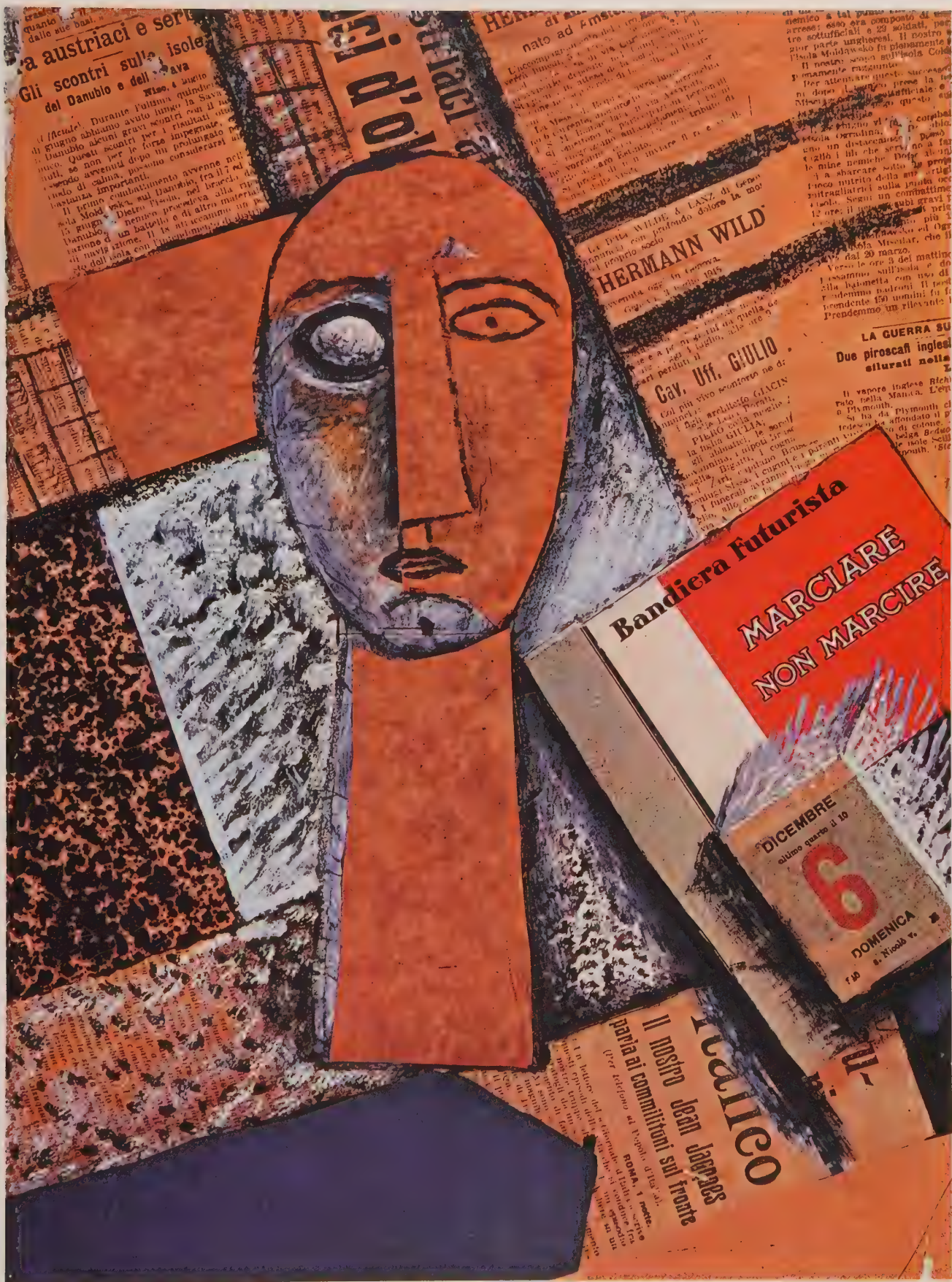
Tafel 38 Giacomo Balla, *Formen des Schreis »Viva l'Italia«*, 1915, Sammlung Balla, Rom



Tafel 39 Rougena Zatkova, *Porträt Marinettis*, um 1918, Privatsammlung, Rom



Tafel 40 Carlo Carrà, *Manifestation zum Kriegseintritt*, 1914, Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand



Tafel 41 Carlo Carrà, *Komposition mit weiblicher Figur*, 1915, Puschkin Museum, Moskau



Tafel 42 Francesco Cangiullo, *Tavola parolibera*, 1914, Privatsammlung, Rom



Tafel 43 Gino Severini, *Portrait von Paul Fort*, 1914/15, Musée National d'Art Moderne, Paris



Tafel 44 Giacomo Balla, *Schlafzimmer*, um 1914, Privatsammlung, Rom



Tafel 45 Giacomo Balla, *Skulptur aus Holz, Karton und Drähten*, 1914, Galleria dell'Obelisco, Rom



Tafel 46 Antonio Sant'Elia, *Studie eines Gebäudes*, 1914, Sammlung Consuelo, Mailand



Tafel 47 Antonio Sant'Elia, *Elekttrizitätswerk*, 1914, Sammlung Consuelo, Mailand



Tafel 48 Fortunato Depero, *Die Roboter*, 1916, Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand



Tafel 49 Fortunato Depero, *Ballettense + Idol*, Privatsammlung, Rom



Tafel 50 Enrico Prampolini, *Béguinage*, 1914, Archiv Prampolini, Rom



Tafel 51 Enrico Prampolini, *Automatismus aus mehreren Automaten (Automatismo polimaterico) F*, um 1940, Sammlung Mrs. Barnett Malbin, Birmingham



Tafel 52 Rougena Zatkova, *Unter Eis und Schnee wegfließendes Wasser*, um 1921, Privatsammlung, Rom



Tafel 53 Enrico Prampolini, *Der alltägliche Roboter*, 1930, Privatsammlung, Rom

Flugmalerei und Kosmische Malerei



Tafel 54 Leonardo Dudreville, *Alltäglicher häuslicher Zwist*, Museum of Art, Philadelphia



fel 55 Giacomo Balla, *Transformation Formen—Geister*, 1918, Sammlung Balla, Rom



Tafel 56 Maria Sironi, *Das Flugzeug*, 1916/17, Galleria Blu, Mailand



Tafel 57 Gerardo Dottori, *Aufsteigende Kräfte*, 1919, Civica Galleria d'Arte Moderna, Brescia



Tafel 58 Gerardo Dottori, 300 Kilometer über der Stadt, 1934, Sammlung T. Loreti, Perugia



Tafel 59 Tulio Crali, *Im Sturzflug über dem Flughafen*, 1939, Sammlung des Künstlers



Tafel 60 Enrico Prampolini, *Formen-Kraft im Raum*, 1932, Privatsammlung, Rom

Biographien



Giacomo Balla in seinem Atelier
in Rom, Via Oslavia, 1923 (Foto)

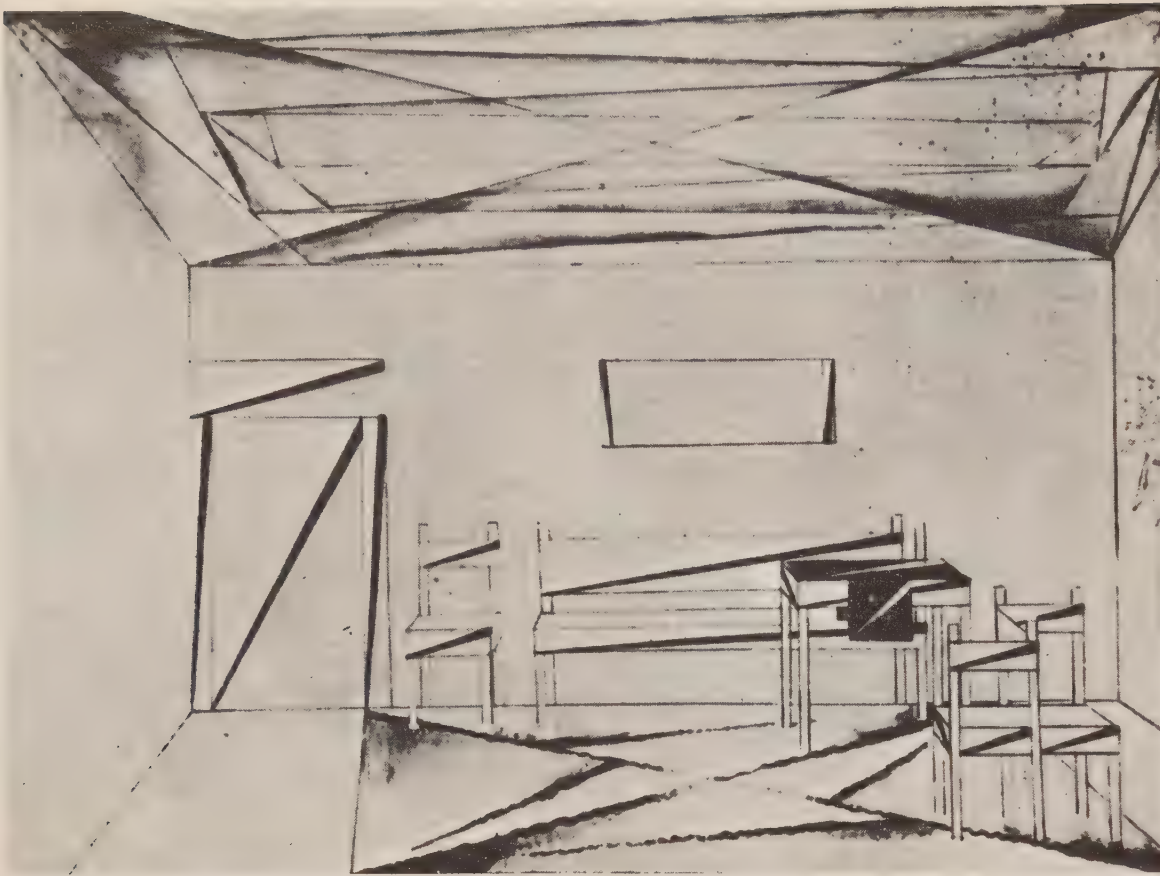
Giacomo Balla

Geboren im 18. Juli 1871 in Turin. In seiner Jugend besuchte er Abendkurse einer Zeichenschule seiner Heimatstadt. Im Jahre 1895 zieht er nach Rom, wo er sich jedes Jahr an der Ausstellung der »Gesellschaft der Liebhaber und Pfleger der schönen Künste« beteiligt. Zu Anfang des Jahrhunderts hält er sich einige Monate in Paris auf, wo er mit dem Impressionismus und dem Pointillismus in Berührung kommt und sich in die Auseinandersetzung mit den Problemen des Lichts und der Farbe stürzt. Nach Rom zurückgekehrt, befreundet er sich zunächst mit Boccioni und Severini, später mit Sironi, die als Schüler und als Vertraute seiner neuen Ideen in sein Atelier kommen. In dieser Periode malt er Bilder sozialen Inhalts wie *Der Bettler* und *Die Arbeit* (1902), *Der Tag des Arbeiters* (1904), *Der Bauer* (1907). Im Jahre 1910 gehört er neben Boccioni, Severini, Carrà und Russolo zu den fünf Unterzeichnern des futuristischen Manifests und wird das Haupt der römischen Futuristen.

Obwohl sein Name im Katalog erscheint, nimmt er nicht teil an der Ausstellung futuristischer Maler vom Februar 1912 in Paris, und doch stammen aus diesem Jahr einige seiner typischsten futuristischen Werke: von *Dynamik eines Hundes an der Leine*, gemalt im Mai in Montepulciano, bis zu *Die Hände des Geigenspielers*, das im Dezember in Düsseldorf im Haus des Geigers Löwenstein entsteht. Während wiederholter Aufenthalte in Düsseldorf ist er auch mit der Ausführung von Dekorationen für Löwensteins Haus beschäftigt und entwirft die ersten abstrakten Kompositionen zum



Antonio Marasco, *Porträt von Balla*, 1918 (Bleistift auf Papier),
Sammlung Loreti, Perugia



Giacomo Balla, Studie für die Ausstattung des Hauses Löwenstein in Düsseldorf, 1912 (Rom, im Besitz d. Fam. Balla)

Thema der *Irisierenden Durchdringungen*. In den Jahren 1914/15 widmet er sich den ersten abstrakten Plastiken, bringt zugleich aber auch eine Reihe von Werken in naturalistischem Geist hervor, denen er jedoch, wie in *Mercurdurchgang vor der Sonne*, wiederum deutliche abstrakte Züge verleiht.

In den Jahren zwischen 1912 und 1930 beschäftigt er sich auch mit dekorativen Motiven, Möbeln und futuristischen Objekten. Von ihm stammt ferner die Szenerie zu »Feuerwerk« von Diaghilews russischem Ballett, das im römischen Teatro Costanzi im März 1917 aufgeführt wird. Nach 1920 fährt Balla fort, in Richtung auf eine abstrakte Dynamik zu arbeiten, und die zweite Welle des Futurismus, als deren Führer er angesehen werden kann, wird davon stark beeinflusst. Im Jahre 1929 initiiert er die futuristische »Flugmalerei«. Nach 1933 werden seine Figuren konkreter, und er wendet sich ab vom Futurismus, dem er sich erst nach 1950 etwas resigniert wieder nähert.

Giacomo Balla stirbt in Rom am 1. März 1958.

Umberto Boccioni

Geboren am 19. Oktober 1882 in Reggio Calabria. Seine Familie stammt aus der Romagna. Kindheit und Jugend verbringt er in Forlì, Genua und Padua; 1897 beendet er in Catania, wohin er dem Vater gefolgt ist, als Angestellter der Präfektur sein Ingenieurstudium. In dieser Periode versucht er sich in literarischen Arbeiten, schreibt einen Roman und schickt Rezensionen an verschiedene Lokalzeitungen. Im Jahre 1898 geht er nach Rom, wo er sich in die

Aktklasse der Akademie der schönen Künste einschreibt und, ohne mit dem Schreiben aufzuhören, als Illustrator arbeitet. Sehr häufig ist er zusammen mit Severini, den er im Jahre 1900 kennenlernt, im Atelier Giacomo Ballas zu finden. Nachdem er einen Preis für seine Malerei gewonnen hat, begibt er sich 1902 nach Paris, wo ihn Seurat und die Impressionisten stark beeindruckten. Nach Italien zurückgekehrt, läßt er sich für einige Zeit in Padua nieder. An der Ausstellung der »Gesellschaft der Liebhaber und Pfleger der schönen Künste« in Rom nimmt er 1904 mit einem Landschaftsbild teil, um sich dann für sechs Monate nach Rußland zu einer Familie zu begeben, die er während seiner vorherigen Reise nach Paris kennengelernt hatte. Er hält sich in Petersburg und später in Zaritzin auf. Bei seiner Rückkehr nach Italien arbeitet er in der Gegend von Padua und Venedig. In den Jahren zwischen 1905 und 1907 nimmt er an einigen Ausstellungen in Florenz und Rom teil und übersiedelt 1908 zusammen mit seiner Mutter und seiner Schwester nach Mailand, wo er in der »Permanente« ausstellt. Im Februar des Jahres 1910 lernt er in Mailand Marinetti kennen, den er mit Carrà bekannt macht. Es entsteht daraus das Manifest der futuristischen Maler, das dann auch von Russolo, Balla und Severini unterzeichnet wird (11. Februar 1910, um einige Tage zurückdatiert). Mit Russolo und Carrà beteiligt er sich an einer Ausstellung bei der »Famiglia artistica«. Im April des gleichen Jahres 1910 unterzeichnet er auch das technische Manifest der futuristischen Malerei. Dem Interesse des Kritikers Barbantini verdankt er eine persönliche Ausstellung mit 42 noch zum Divisionismus gehörenden Bildern in der venezianischen Galleria Cà Pesaro. Gegen Ende des Jahres 1911 begibt er sich auf Einladung Severinis zusammen mit



Oben: Umberto Boccioni, Studie Nr. 1 zu *Baruffa*, 1911, Privatsammlung, Rom



Die Futuristen Cinti, Russolo, Mazza, Marinetti, Buzzi und Boccioni (Foto)



Oben: Anton Giulio Bragaglia, *Die Ohrfeige*, 1913

Rechts: Technisches Manifest der Futuristischen Plastik - 11. April 1912

Unten: Carlo Carrà, *Wasserflasche und Kaffee*, 1912, Sammlung Carrà, Mailand



Manifesto tecnico della scultura futurista

La "scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa, offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto!

Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrico della Grecia e di Michelangelo, che è supportato con qualche serialità d'ingegno in Francia e nel Belgio, con grottesca inberillaggine in Italia. Nei paesi germanici abbiamo un insulso goticismo precizzante, industrializzato a Berlino o soidollato con cura effeminata dal professorismo tedesco a Monaco di Baviera. Nei paesi slavi, invece, un cozzo confuso tra il greco arcaico e i mostri nordici ed orientali. Ammasso informe di influenze che vanno dall'eccesso di particolari astrusi dell'Asia, alla infantile e grottesca ingenuità dei Lapponi e degli Eschimesi.

In tutte queste manifestazioni della scultura ed anche in quelle che hanno maggior soffio di audacia innovatrice si perpetua lo stesso equivoco: l'artista copia il nodo e studia la statua classica con l'ingenua convinzione di poter trovare uno stile che corrisponda alla sensibilità moderna senza uscire dalla tradizionale concezione della forma scultorea. La quale concezione col suo famoso « ideale di bellezza » di cui tutti parlano genovesi, non si stacca mai dal periodo fiducioso e dalla sua decadenza.

Ed è quasi inspiegabile come le migliaia di scultori che continuano di generazione in generazione a costruire fantocci non si siano ancora chiesti perché le sale di scultura siano frequentate con noia ed orrore, quando non siano assolutamente deserte, e perché i monumenti si inaugurino sulle piazze di tutto il mondo tra l'incomprensione o l'ilarità generale. Questo non accade per la pittura, a causa del suo rinnovamento continuo, che, per quanto lento, è la più chiara condanna dell'opera plagiaria e sterile di tutti gli scultori della nostra epoca!

Bisogna che gli scultori si convincano di questa verità assoluta: costruire ancora e voler creare con gli elementi egizi, greci o michelangioleschi è come voler attingere acqua con una secchia senza fondo in una cisterna dissecata!

Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non ne viene rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, e perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo!

La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta! La pittura s'è rianata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o su gli oggetti, giungendo alla nostra futurista *compenetrazione del plastico*. (Manifesto tecnico della *Pittura futurista*; 11 Aprile 1910). Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, ostendendo la sua plastica o quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.

Carrà nach Paris und kommt mit Apollinaire und den Kubisten in Berührung. Im Februar 1912 beteiligt er sich an der futuristischen Ausstellung in Paris, die dann durch die wichtigsten europäischen Städte wandert, und am 11. April 1912 unterzeichnet er das technische Manifest der futuristischen Plastik. Aus dem Jahre 1913 stammen seine Schriften über den plastischen Dynamismus, die er 1914 gesammelt herausbringt. Ebenfalls 1913 stellt er in Paris seine sämtlichen Skulpturen aus. Mit Apollinaire beginnt er eine polemische Auseinandersetzung über Kubismus, Futurismus und Orphismus. Sowohl 1913 wie 1914 stellt er in der Galleria Futurista aus und beteiligt sich mit Carrà, Russolo, Soffici und Severini und Balla an der Ausstellung in Florenz; er ist auch an den interventionistischen Kundgebungen zum Kriegseintritt beteiligt.

Im Jahre 1915 meldet er sich freiwillig zu den Bersagliere, kehrt im Dezember nach Mailand zurück und arbeitet dort, bis er in Sirte (Verona) am 1. August 1916 an den Folgen eines Sturzes vom Pferd während einer militärischen Übung stirbt.

Carlo Carrà

Geboren am 1. März 1881 in Quargento in der Provinz Alessandria. Als Jugendlicher läuft er von zu Hause fort, um die Welt zu sehen, und verdient sich seinen Lebensunterhalt als Dekorateur. Nach 1893 lebt er in Mailand. Seine Tätigkeit als Dekorateur führt ihn nach Paris zur Weltausstellung; kurze Zeit hält er sich auch in London auf. Im Jahre 1904 gelingt es ihm, in Cesare Tallones Malklasse an der Mailänder Accademia di Brera



Carlo Carrà, *Porträt von Papini*, 1913, Sammlung Carrà, Mailand

aufgenommen zu werden. Er studiert die romantischen Schulen der Lombardei und Piemonts und beteiligt sich 1908 an der Ausstellung der »Famiglia artistica« in Mailand; dort befreundet er sich mit Boccioni, Erba, Romani, Bonzagni und Camona. Sein starkes Gefühl für die Erneuerungsbedürftigkeit der italienischen Kunst führt ihn nach einer divisionistischen Phase zur Mitarbeit in der Gruppe der Futuristen und zur Unterzeichnung des ersten futuristischen Manifests von 1910. Im Herbst des Jahres 1911 begibt er sich nach Paris, wo er Kontakt mit Apollinaire und den Kubisten aufnimmt. Im gleichen Jahr stellt er *Das Begräbnis des Anarchisten Galli* in der Mailänder Mostra d'Arte Libera aus, und im Februar 1912 sind seine Bilder in Paris und in den anderen europäischen Städten zu sehen, in denen die Ausstellung der Futuristen gastiert. An den Ausstellungen in Rom und Rotterdam (1913) und in Florenz (1913/14) ist er beteiligt.

Innerhalb der futuristischen Bewegung arbeitet Carrà bis 1915, wobei seine archaisierenden Formen sich jedoch weit vom ursprünglichen Dynamismus entfernen. Im Militärhospital von Ferrara begegnet er 1916 Giorgio de Chirico, der zusammen mit Alberto Savinio die Metaphysische Malerei begründet hatte, und sofort, aber nicht, ohne einen originalen Beitrag zu leisten, schließt er sich dieser neuen Richtung an. Von 1919 bis 1922 arbeitet er mit der Zeitschrift »Valori plastici« (Plastische Werte) zusammen. Im Jahre 1924 widmet er dem von ihm lange studierten Giotto eine Monographie; damit beginnt eine lange Reihe kritischer und theoretischer Arbeiten für zahlreiche Zeitschriften.

Im Jahre 1924 beteiligt er sich am Wirken einer Gruppe junger gegenständlicher Maler, die sich »Novecento« (20. Jahrhundert) nennen. Es beginnt damit eine Phase entschiedener Rückkehr zur



Carlo Carrà, *Zeichnung zu Ideale Figuration* (Nietzsche)

Natur, in der er, nicht ohne Beziehungen zur toskanischen Tradition, Giotto und Fattoris sonnenbeschiedene Meeresstrände und schweigende Landschaften in kompakten Bildern malt. Er entwirft – das ist sein einziger Beitrag zum Theater – das Bühnenbild zu der Aufführung von »La Bohème«, mit der G. Salvini 1934 Holland bereist. Bis zu seinem Tode am 13. April 1966 in Mailand bleibt er der gegenständlichen Kunst treu.

Fortunato Depero

Geboren am 30. März 1892 in Fondo in der Provinz Trient. Er besucht zunächst ein deutsches Kolleg in Meran und geht dann einige Jahre in Rovereto auf die Mittelschule. Seit seiner frühesten Jugend widmet er sich mit der »frühreifen Leidenschaft und stürmischen Hingabe des Autodidakten« dem Zeichnen, der Malerei und der Skulptur. In den Jahren zwischen 1907 und 1913 veranstaltet er Ausstellungen in Rovereto; danach begibt er sich nach Rom, wo er sich dem Futurismus und seinen Hauptgestalten

nähert. Unterstützt und ermutigt wird er insbesondere von Giacomo Balla, mit dem er 1915 das »Manifest der futuristischen Neuordnung des Universums« verfaßt, in dem die Rede ist von der »plastischen Komplexität«, dem futuristischen Spielzeug usw. Schon 1914 beteiligt er sich an der futuristischen Ausstellung der Galleria Sprovieri in Rom. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges meldet er sich als Freiwilliger; bald jedoch widmet er sich mit erneuter Leidenschaft der Kunst. Im Jahre 1917 arbeitet er für Diaghilew an der Inszenierung von Strawinskis »Gesang der Nachtigall«, ferner für Gilbert Clavel und Semenow. Danach ist er 1918 an Anton Giulio Bragaglias »Teatro dei Piccoli« mit der Inszenierung von »Balli Plastici« beschäftigt.

In den Jahren 1919 und 1921 ist er auf futuristischen Ausstellungen im Mailänder Palazzo Cova und in der Casa d'Arte Bragaglia in Rom vertreten. Depero stellt 1918 seine im gleichen Jahr begonnenen Intarsien von Stoffen aus, zu deren Herstellung er in Rovereto ein Atelier einrichtet, das von 1920 bis 1940 in Betrieb bleibt.

Er ist viel auf Reisen und nennt sich selbst einen »Hotelmaler« – seine Entwürfe, Bilder, Artikel, Manifeste und Radiosendungen entstehen in Hotelzimmern in Rom, Mailand, Genua, Turin, Paris und New York.

In den Jahren 1923 und 1925 beteiligt er sich an den futuristischen Salons von Monza. Von 1928 bis 1930 ist er in New York, wo er sich mit Werbung beschäftigt (Numero Unico Campari) und mit Leidenschaft an Dekorationen arbeitet. Er bringt hier eine Reihe von Ausstellungen zustande: im Advertising Club in der Park Avenue, in der Guarino Gallery, bei Arnold und Constable und in der italienischen Bücherschau.

Depero ist auch als origineller und fruchtbarer Schriftsteller und Kunstkritiker tätig (»Deperos Wörterbuch zur Kunst von heute«, »Antibiennale« usw.).

Er ist auf vielen Biennalen in Venedig vertreten und begibt sich 1947 ein zweites Mal nach New York; nach seiner Rückkehr nach Italien läßt er sich endgültig in Rovereto nieder, wo es ihm gelingt, das Museo Futurista Depero einzurichten. Fortunato Depero stirbt am 29. September 1960.

Gerardo Dottori

Geboren am 11. November 1888 in Perugia. Besucht die Akademie der bildenden Künste in seiner Heimatstadt. Nachdem er mit den Führern des Futurismus in Berührung gekommen war, schließt er sich 1913 der Bewegung an; sein Artikel »Ein Vierteljahrhundert futuristischer Kunst« aus der Nummer von »La città nuova« vom 20. März 1934 gibt darüber Auskunft. Er steht insbesondere Giacomo Balla nahe.

Von 1926 bis 1939 lebt er in Rom, wo er sich auch als Journalist betätigt. Mit der Gruppe der Futuristen ist er in vielen Ausstellungen innerhalb und außerhalb Italiens vertreten, beispielsweise der Biennale von Venedig oder der Quadriennale von Rom. Als Lehrer für Malerei an der Akademie der bildenden Künste kehrt er nach Perugia zurück. Wichtig wird Dottori vor allem für die zweite Generation der Futuristen und für die »Flugmalerei«, die 1929 mit seinem Manifest entsteht, das unterzeichnet ist von Balla, Benedetto, Depero, Dottori selbst, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi und Tato. In den letzten zehn Jahren hat er viele Einzelausstellungen in verschiedenen italienischen Städten wie Mailand, Spoleto, Siena und Florenz. Sein Name steht auch unter dem Manifest »Futurismus heute« von 1967, das ferner von Benedetto,



Fortunato Depero, *Pflanzliche Simultaneität*, 1914 (Aquarell und Federzeichnung mit Chinatinte auf Papier, 21,5 x 17 cm), Privatsammlung, Rom

Acquaviva, Bruschetti, Dalmonte, Crali, Pettoruti, Marasco und Sartoris unterzeichnet wird.

Die künstlerische Tätigkeit Dottoris bewegt sich noch immer im Fahrwasser des Futurismus, dem er unwandelbar treu geblieben ist.

Filippo Tommaso Marinetti

Geboren am 22. Dezember 1876 im ägyptischen Alexandria. Seine Studien beginnt er an der französischen Schule von Alexandria und beendet sie in Paris; sein in Mailand begonnenes Studium der Jurisprudenz schließt er in Genua ab. Mit dem in freien Versen geschriebenen »Les vieux marins« wird er in den literarischen Kreisen von Paris bekannt. Im Jahre 1902 veröffentlicht er »La conquête des étoiles« (Die Eroberung der Sterne), 1904 »Destruction«, und 1905 gründet er die Zeitschrift »Poesia« und veröffentlicht die satirische Tragödie »Le Roi Bombance«, die Tumulte und Polemiken zur Folge hat. Am 20. Februar 1909 erscheint im Pariser Figaro das Manifest, mit dem er die futuristische Bewegung begründet. Fast gleichzeitig läßt er den Roman

»Mafarka il futurista« drucken. Sein Gedicht »La Battaglia di Tripoli« erscheint 1911, und 1913 »Il Bombardamento di Adrianopoli«. Im Mai 1912 bringt er das technische Manifest der futuristischen Literatur heraus, in dem die theoretischen Prinzipien der futuristischen Dichtung und der »befreiten Worte« verkündet werden. Als unermüdlicher Inspirator der Bewegung unterstützt und stimuliert er die Maler in ihren Bemühungen und wählt unter ihnen seine unmittelbaren Mitarbeiter an den futuristischen Soiréen und später auch an seiner Kampagne für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg aus. Sein Interesse für die visuellen Aspekte der Dichtung einschließlich der Typographie verbindet ihn mit den Malern, vor allem aber ist es sein Beispiel, durch das er zur Überwindung der Trennung zwischen den Künsten beiträgt. Das Theater ist ein weiteres Gebiet, auf dem seine Neuerungen mit denen der futuristischen Maler und Bühnenbildner verflochten sind. Zahlreiche Manifeste bezeugen hier seine fortwährende Tätigkeit: »Das Theater der Vielfalt« (1913), »Das synthetische Theater des Futurismus« (1915), »Die futuristische Kinematographie« (1916), »Das Theater der Überraschung« (1922), »Das radiophonische Theater« (1933), »Das totale Theater« (1933). Weitere Manifeste, die auch wegen ihrer Wirkung auf die futuristische Malerei grundlegende Bedeutung erlangt haben, sind »Tod dem Mondschein!« (1909), »Der vervielfältigte Mensch und die Herrschaft der Maschine« (1911), »Die drahtlose Imagination« (1913), »Die geometrische und mechanische Pracht und die numerische Sensibilität« (1914), »Die neue Religion und Moral der Geschwindigkeit« (1916), »Der Taktalismus« (1921). Auf zahllosen Reisen durch ganz Europa (1914 auch nach Moskau und Petersburg) wirkt er intensiv für die Verbreitung der futuristischen Ideen. Marinetti stirbt am 2. Dezember 1944 in Bellagio.

Enrico Prampolini

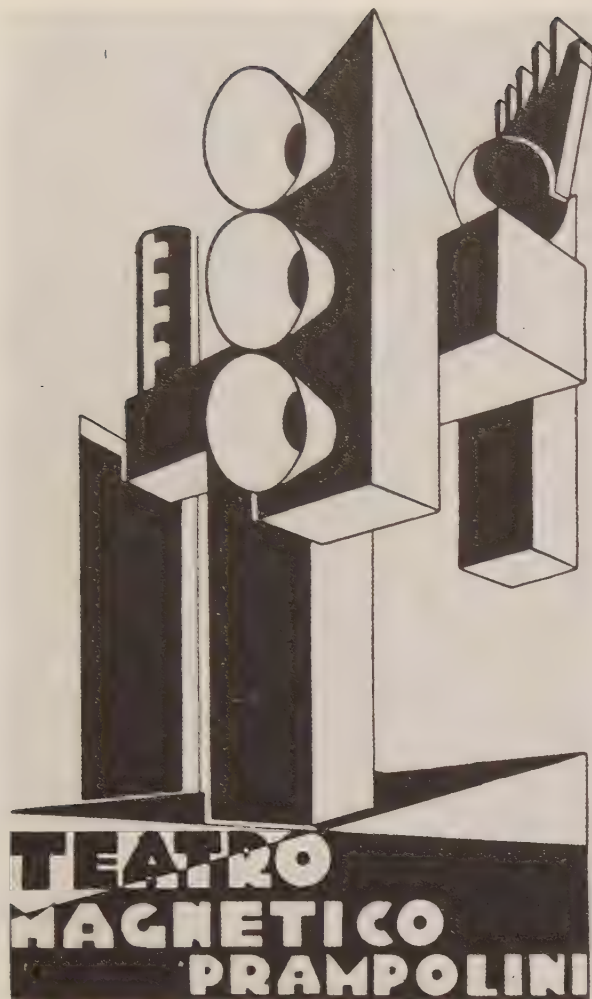
Geboren am 20. April 1894. Nach Studien in verschiedenen Städten Italiens besucht er 1912 die Klasse Duilio Cambellottis an der römischen Akademie der bildenden Künste. Die Akademie verläßt er, um sich der futuristischen Bewegung anzuschließen, aber mit Balla, in dessen Atelier er zunächst häufig zu finden ist, kommt es 1915 zu einer heftigen Auseinandersetzung über die »plastischen Komplexe«. Mit seinen ersten futuristischen Bildern, *Figuren in Bewegung* und *Fahrendes Automobil*, ist er 1912 in einer Gemeinschaftsausstellung der Gruppe in der Galleria Frattini vertreten. An einer Ausstellung in der Galleria Sprovieri in Rom beteiligt er sich 1914 mit 14 Bildern. Er unterzeichnet verschiedene Manifeste wie »Cromoforma« (Farbform), »Absolute Konstruktion von Bewegungsgeräuschen«, »Das Bühnenbild«, »Die Skulptur der Farben und die Totale« und »Die futuristische Architektur«. In Rom lernt er 1916 Tristan Tzara kennen und beteiligt sich an einer dadaistischen Ausstellung in der Zürcher Galerie Corray. Mit Folgore gründet und leitet er die Zeitschrift »Avanscoperta«. Bei verschiedenen Filmen wie »Thais« von Anton Giulio Bragaglia arbeitet er mit an der Inszenierung. Im Juni 1917 gründet und leitet er mit B. Sanminiatelli die Zeitschrift »Noi«, die bis 1919 und dann wieder von 1923 bis 1925 erscheint. In Prag ist er 1921 mit der Inszenierung von sieben »futuristischen Theatersynthesen« beschäftigt. Zur gleichen Zeit beteiligt er sich in Berlin und Halle an Ausstellungen der »Novembergruppe«. Er arbeitet an mehreren tschechischen Zeitschriften mit und unterhält Beziehungen zur Avantgarde in ganz Europa. Im Jahre 1922 kommt er mit der Gruppe »Der Sturm« und dann auch mit dem »Bauhaus« in



Fortunato Depero, *Ich und meine Frau*, 1919 (Öl auf Leinwand, 115 x 95 cm), Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand

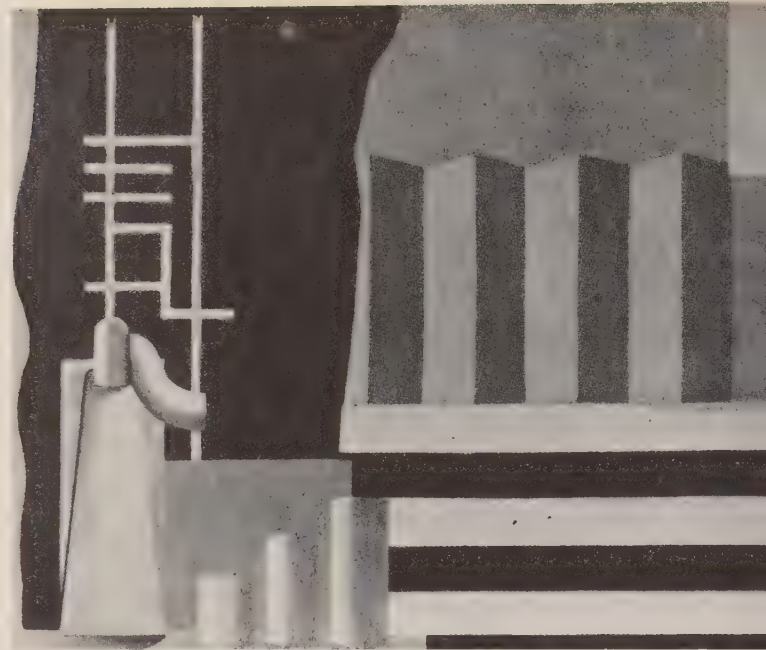
Unten: Giacomo Balla, *Porträt von F. T. Marinetti*





Enrico Prampolini, *Modell futuristischer Theaterarchitektur*, Prampolini-Archiv, Rom

Berührung. Weiterhin im Ausland, arbeitet er 1923 in Prag an den Bildern und Kostümen für »Tamburo di Fuoco« (Feuertrommel) von Marinetti und für sein Ballett »Die Wiedergeburt des Geistes«. Er nimmt teil an der internationalen Theaterausstellung, die zuerst in New York, dann in Boston stattfindet, und unterzeichnet mit Pannaggi und Paldini das Manifest über die Maschinenkunst. In Paris schließt er sich 1930 der Gruppe »Cercle et Carré (Kreis und Viereck) an und arbeitet an der Zeitschrift dieser Bewegung mit. Mit 40 Werken nimmt er 1932 an der Pariser Ausstellung der futuristischen Flugmalerei Italiens teil. Zusammen mit Fillia gibt er 1934 die Zeitschrift »Stile futurista« heraus und beeinflusst damit die Maler der zweiten futuristischen Generation. Im Jahre 1941 kehrt er endgültig nach Italien zurück und läßt sich in Rom nieder. Unermüdlich ist er als Bühnenbildner tätig. In der Reihe »Antizipationen« bringt er 1944 die beiden Bände »Die polymaterische Kunst« und »Picasso als Bildhauer« heraus. Mit Sarema gehört er 1945 zu den Gründungsmitgliedern des »Arts Club«, der in Rom die ersten Ausstellungen abstrakter italienischer Kunst nach dem Kriege veranstaltet. Bis zu seinem Tod am 17. Juni 1956 arbeitet er mit unverminderter Intensität.



Enrico Prampolini, *Dynamisches Bühnenbild zu Cocktail* von F. T. Marinetti

Luigi Russolo

Geboren am 1. Mai 1885 in Portogruaro. Ohne regulären Unterricht betreibt er zuerst ein Studium der Musik, dann der Malerei. Wie die anderen futuristischen Maler geht er vom Divisionismus aus. In Mailand beteiligt er sich am literarischen Leben der Avantgarde um Marinetti und liefert Beiträge für die Zeitschrift »Poesia«. Im Jahre 1909 kommt er mit Boccioni und Carrà in Berührung, und im folgenden Jahr gehört er zu den Unterzeichnern des Manifestes der futuristischen Malerei. Von diesem Moment an greifen seine Bilder die für den Geist des Futurismus typischen Themen auf: *Fahrender Zug in der Nacht; Lichter, Häuser, Himmel; Dynamismus eines Automobils; Die Revolte*. Aus dem Jahre 1912 stammen: *Dichtheit des Nebels* und *Plastische Synthese der Bewegungen einer Frau*. Er ist vertreten auf der Ausstellung »Arte Libera« in Mailand 1911, bei der Futuristen-Ausstellung von 1912 in der Galerie Bernheim-Jeune in Paris, 1913 in Rom und in Rotterdam und 1914 in der Galleria Sprovieri in Rom. Neben der Malerei beschäftigt er sich auch mit Musik: Sein Name steht unter dem Manifest »Geräuschkunst« vom 11. März 1913, in dem die Suche nach einer »konkreten« Musik vorweggenommen wird. Er konstruiert verschiedene Musikinstrumente und führt seinen »Lärmtöner« (intonarumori) bei futuristischen Veranstaltungen vor. Es meldet sich als Kriegsfreiwilliger und wird im Dezember 1917 bei einem Gefecht auf dem Monte Grappa am Kopf verwundet.

Nach Kriegsende übersiedelt er nach Paris, wo er sich für Okkultismus interessiert und sich einer gegenständlichen Malerei zuwendet. Nach Italien zurückgekehrt, lebt er in Cerro di Laveno am Lago Maggiore und stirbt dort am 4. Februar 1947.

Antonio Sant'Elia

Am 30. April 1888 wird er in Como in ärmlichen Verhältnissen geboren. Auf der dortigen Baugewerbeschule, die er von 1900 bis 1905 besucht, zeigt sich seine ausgeprägte Neigung für das architektonische Zeichnen. Nach 1905 arbeitet er als Baumeister in Mailand zuerst an der Konstruktion des Villoresi-Kanals und dann im städtischen Bauamt. Von 1909 bis 1911 studiert er an der Accademia di Brera Architektur. Er befreundet sich mit dem Bildhauer Gerolamo Fontana, mit den Malern Funi, Dudreville und Romani sowie mit dem Schriftsteller und Journalisten Mario Buggelli. In Zusammenarbeit mit Gerolamo Fontana baut er in San Maurizio oberhalb von Como eine Villa.

Im Oktober 1912 schließt er sein Studium der Architektur an der Kunstschule von Bologna mit dem Diplom ab. Zusammen mit Arata, Buffoni, Funi, Macchi, Erba, Nebbia, Chiattoni und Dudreville gründet Sant'Elia die Gruppe »Neue Tendenzen«. Im Jahre 1913 eröffnet er ein Büro in Mailand, wo er gleichzeitig für mehrere Mailänder Architekten arbeitet. Er entwirft das Gebäude für die Angestelltengewerkschaft in Como und beteiligt sich zusammen mit dem Architekten Cantoni am Wettbewerb für den neuen Sitz der Sparkasse von Verona. Im Dezember 1913 gestaltet er auf dem Friedhof von Monza ein mittlerweile zerstörtes Grabmal für die Familie Caprotti. Im März 1914 beteiligt er sich mit Studien und Entwürfen an der Ausstellung der lombardischen Architekten und im Mai und Juni an der Ausstellung der Gruppe »Neue Tendenzen«. Am 11. Juli 1914 unterzeichnet er das Manifest der futuristischen Architektur, die Ausarbeitung einer vorhergegangenen »Botschaft«. Im Juli 1915 meldet er sich mit Boccioni, Marinetti, Erba, Funi und Russolo als Kriegsfreiwilliger. Zusammen mit anderen Futuristen malt er auf Kartons die Dekorationen für eine Wohltätigkeitsveranstaltung im Teatro di Gallarate zugunsten der Familien der Eingezogenen. Am 10. Oktober 1916 fällt er bei einem Angriff.

Gino Severini

Geboren am 7. April 1883 in Cortona (Toskana). Wegen eines Jungenstreiches wird er vom Besuch sämtlicher italienischer Schulen ausgeschlossen. Er kommt 1899 nach Rom, wo er sich mit allerlei Tätigkeiten sein Brot verdient und die Abendkurse an der Villa Medici besucht. Er verschlingt die Werke von Schopenhauer, Nietzsche und Marx. Im Jahre 1901 beginnt nach einer entscheidenden Begegnung mit Balla und Boccioni seine künstlerische Tätigkeit. Er malt Bilder, die vom Divisionismus beeinflusst sind. Seine erste Einzelausstellung hat er im Jahre 1903. Ab 1906 lebt er in Paris, wo er Seurat entdeckt und Modigliani, Max Jacob und Lugne-Poe begegnet; er kommt dort auch mit der Malergruppe des Montmartre – Suzanne Valadon, Utrillo, Braque und Dufy – in Berührung. Das Manifest der futuristischen Malerei vom 11. Februar 1910 wird auch von ihm unterzeichnet; aus dieser Periode stammen seine ersten Tänzerinnen- und Kabarettscenen. Vor allem durch Severini bleiben die Mailänder Futuristen mit Paris verbunden – er ist es, der mit Félix Fénéon die Ausstellung futuristischer Maler in der Galerie Bernheim-Jeune in Paris organisiert.

Werke von ihm sind 1913 in der Marlborough Gallery in London, in Berlin und in anderen europäischen Städten zu sehen.

Im August 1913 heiratet er Jeanne Fort, die Tochter des Dichters Paul Fort. Aus dieser Periode stammen das *Porträt von Madame S.*,



Gino Severini, *Meer = Tänzerin*

Bal Tabarin, Blaue Tänzerin, Autobus, Plastischer Rhythmus des 14. Juli. Bei Ausbruch des Krieges befindet er sich in Rom, aber er kehrt sofort nach Paris zurück, und auf seinen Bildern erscheinen Kriegsthemen wie *Lanciers, Der Zug mit Verwundeten, Der Krieg, Der Kanonenschuß, Der gepanzerte Zug.*

Im Jahre 1917 stellt er in der Galerie Stieglitz in New York aus. Seine Produktion der Jahre 1916 bis 1921 zeigt seine allmähliche Abwendung vom Futurismus und die Zuwendung zum Kubismus. 1921 veröffentlicht er in Paris sein Buch »Vom Kubismus zum Klassizismus«. Als Freund von Maritain durchlebt er eine religiöse Krise, und zwischen 1923 und 1939 arbeitet er an großen Mosaiken und Fresken in verschiedenen Schweizer Kirchen (La Roche, Tavannes, Fribourg, Lausanne) sowie an einigen staatlichen Gebäuden in Italien (Justizpalast in Mailand, Postamt von Alessandria, Universität von Padua).

Im Jahre 1936 veröffentlicht er »Überlegungen zu den darstellenden Künsten«, 1944 »Die unabhängige, die bürgerliche und die soziale Kunst«. Beachtlich sind auch seine Leistungen als Bühnenbildner. Auf der Biennale von Venedig wird ihm 1950 der Preis für Malerei verliehen. Im Palazzo Venezia in Rom werden 1961 seine Hauptwerke gezeigt. Er stirbt am 26. Februar 1966 in Paris.

Abbildungsverzeichnis

Tafeln

- 1 Giacomo Balla, *Elisa an der Tür*, 1904 (Pastell und Kohle auf Papier, 174 x 115 cm), Privatsammlung, Rom
- 2 Carlo Carrà, *Die Reiter der Apokalypse*, 1908 (Öl auf Leinwand, 36 x 94 cm), The Art Institute, Geschenk von Mr. und Mrs. Harold X. Weinstein, Chicago
- 3 Umberto Boccioni, *Vorbeifahrender Zug*, 1908 (Öl auf Leinwand, 23 x 58 cm), Sammlung Chiattoni, Lugano
- 4 Gino Severini, *Frühling auf Montmartre*, 1908 (Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm), Privatsammlung, Paris (mit freundlicher Genehmigung von Mme. Severini)
- 5 Giacomo Balla, *Bogenlampe*, 1910 (Öl auf Leinwand, 175 x 120 cm), The Museum of Modern Art, New York
- 6 Umberto Boccioni, *Studie eines Frauenkopfes*, 1910 (Öl auf Leinwand, 64 x 66 cm), Sammlung Moratti, Mailand
- 7 Luigi Russolo, *Parfüm (Profumo)*, 1910 (Öl auf Leinwand, 63 x 65 cm), Sammlung Mrs. Barnett Malbin, Birmingham
- 8 Carlo Carrà, *Die Schwimmerinnen*, 1910 (Öl auf Leinwand, 110 x 160 cm), Carnegie Institute, Museum of Art, Pittsburgh
- 9 Umberto Boccioni, *Die Trauer*, 1910 (Öl auf Leinwand, 110 x 135 cm), Sammlung Margarete Schultz, New York
- 10 Luigi Russolo, *Erinnerungen einer Nacht*, 1911 (Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm), Sammlung Slifka, New York (Foto: Pollitzer)
- 11 Gino Severini, *La danseuse obsédante*, 1911 (Öl auf Leinwand, 71 x 53 cm), Sammlung Samuel S. Kurtzman, New York
- 12 Romolo Romani, *Prismen*, 1910/11 (Öl auf Papier, 79 x 102 cm), Civica Galleria d'Arte Moderna, Brescia
- 13 Gino Severini, *Les voix de ma chambre (Die Stimmen meines Zimmers)*, 1911 (Öl auf Leinwand, 38 x 55,5 cm), Sammlung Günter Scharnowski, München
- 14 Carlo Carrà, *Das Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1911 (Öl auf Leinwand, 185 x 260 cm), The Museum of Modern Art, New York
- 15 Luigi Russolo, *Dynamismus eines Automobils*, 1912/13 (Öl auf Leinwand, 104 x 140 cm), Musée National d'Art Moderne, Paris
- 16 Carlo Carrà, *Bewegung des Mondscheins*, 1910 (Öl auf Leinwand, 75 x 70 cm), Privatsammlung
- 17 Carlo Carrà, *Die Mailänder Galerie*, 1912 (Öl auf Leinwand, 91 x 51,5 cm), Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand
- 18 Umberto Boccioni, *Die Stadt steigt auf*, 1911 (Öl auf Karton, 37 x 60 cm), Privatsammlung, Mailand
- 19 Umberto Boccioni, *Die Gemütszustände, I: Der Abschied*, 1911 (Öl auf Leinwand, 71 x 96 cm), Privatsammlung New York
- 20 Gino Severini, *Blaue Tänzerin*, 1912 (Öl und Pailletten auf Leinwand, 61 x 46 cm), Sammlung G. Mattioli, Mailand
- 21 Umberto Boccioni, *Elastizität*, 1912 (Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm), Sammlung Dr. Riccardo Jucker, Mailand
- 22 Umberto Boccioni, *Dynamismus eines menschlichen Körpers*, 1913 (Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm), Civica Galleria d'Arte Moderna, Mailand
- 23 Umberto Boccioni, *Einmalige Formen in der Kontinuität des Raumes*, 1913 (Bronze, 110,5 cm hoch), Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand
- 24 Umberto Boccioni, *Dynamismus eines Fußballspielers*, 1913 (Öl auf Leinwand, 195 x 200 cm), Sammlung Sidney u. Harriet Janis, Geschenk an das Museum of Modern Art, New York
- 25 Umberto Boccioni, *Pferd + Reiter + Häuser (dynamische Konstruktion eines Galopps)*, 1914 (Holz, Karton, Blech, Kupfer, 66 x 122 cm), Peggy Guggenheim Stiftung, Venedig
- 26 Gino Severini, *Tänzerin + Meer = Blumenstrauß*, 1913 (Öl und Collage auf Leinwand, 91 x 60 cm), Privatsammlung, New York
- 27 Gino Severini, *Tänzerin + Meer*, 1913 (Öl auf Leinwand, 106 x 86 cm), Peggy Guggenheim Stiftung, Venedig
- 28 Ottone Rosai, *Dynamismus der Bar San Marco*, 1913/14 (Öl auf Karton/Leinwand, 55 x 51 cm), Sammlung G. Mattioli, Mailand
- 29 Ardegno Soffici, *Melone und Liköre* (Öl auf Collage und Karton, 52 x 42 cm), Privatsammlung, Mailand
- 30 Giacomo Balla, *Die Hände des Geigenspielers*, 1912 (Öl auf Leinwand, 52 x 75 cm), Sammlung Estorick, Tate Gallery, London
- 31 Giacomo Balla, *Schwalbenflug*, 1913 (Tempera auf Papier, 54,3 x 84 cm), Sammlung Slifka, New York
- 32 Giacomo Balla, *Plastizität von Lichtern + Geschwindigkeit*, 1913 (Öl auf Papier/Leinwand, 65,5 x 98,5 cm), Sammlung Slifka, New York
- 33 Giacomo Balla, *Irisierende Durchdringung Nr. 7*, 1913/14 (Öl auf Leinwand, 77 x 77 cm), Sammlung Balla, Rom
- 34 Giacomo Balla, *Mercurdurchgang vor der Sonne*, 1914 (Tempera auf Papier/Leinwand, 120 x 100 cm), Sammlung G. Mattioli, Mailand

- 35 Antonio Marasco, *Blitz*, 1916 (Öl auf Sperrholz), Sammlung T. Loreti, Mailand
- 36 Gino Galli, *Pferd + Trab + Sturz* (122 x 150 cm), Privatsammlung, Rom
- 37 Fortunato Depero, *Abstraktes Gemälde*, 1915 (Aquarell, 52 x 41 cm), Museo Futurista Depero, Rovereto
- 38 Giacomo Balla, *Formen des Schreis »Viva l'Italia«*, 1915 (Öl auf Leinwand, 134 x 188 cm), Sammlung Balla, Rom
- 39 Rougena Zatkova, *Porträt Marinettis*, um 1918, Privatsammlung, Rom
- 40 Carlo Carrà, *Manifestation zum Kriegseintritt*, 1914 (Collage), Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand
- 41 Carlo Carrà, *Komposition mit weiblicher Figur*, 1915 (Tempera und Collage, 41 x 31 cm), Puschkin Museum, Moskau
- 42 Francesco Cangiullo, *Tavola parolibera*, 1914 (71 x 57 cm), Privatsammlung, Rom
- 43 Gino Severini, *Porträt von Paul Fort*, 1914/15 (Collage auf Leinwand, 81 x 65 cm), Musée National d'Art Moderne, Paris
- 44 Giacomo Balla, *Schlafzimmer*, um 1914, Privatsammlung, Rom
- 45 Giacomo Balla, *Skulptur aus Holz, Karton und Drähten*, 1914 (Nachbildung aus Plexiglas nach photographischen Dokumenten), Galleria dell'Obelisco, Rom
- 46 Antonio Sant'Elia, *Studie eines Gebäudes*, 1914, Sammlung Consuelo, Mailand
- 47 Antonio Sant'Elia, *Elektrizitätswerke*, 1914 (Schwarze, grüne und rote Tinte sowie schwarzer Bleistift auf Papier, 31 x 20,5 cm), Sammlung Consuelo, Mailand
- 48 Fortunato Depero, *Die Roboter*, 1916 (Aquarell, 62 x 40 cm), Raccolta privata d'Arte Moderna, Mailand
- 49 Fortunato Depero, *Balletteuse + Idol* (Öl auf Leinwand, 75 x 70 cm), Privatsammlung, Rom
- 50 Enrico Prampolini, *Béguinage*, 1914 (Collage auf Karton, 18 x 22 cm), Archiv Prampolini, Rom
- 51 Enrico Prampolini, *Automatismus aus mehreren Materialien (Automatismo polimaterico) F*, um 1940 (Collage, 31 x 41 cm), Sammlung Mrs. Barnett Malbin, Birmingham
- 52 Rougena Zatkova, *Unter Eis und Schnee wegfließendes Wasser*, um 1921 (Bewegliche Komposition aus mehreren Materialien), Privatsammlung, Rom
- 53 Enrico Prampolini, *Der alltägliche Roboter*, 1930 (Öl und Collage auf Leinwand, 100 x 80 cm), Privatsammlung, Rom
- 54 Leonardo Dudreville, *Alltäglicher häuslicher Zwist*, 1913 (Öl auf Leinwand, 230 x 280 cm), Geschenk von Richard und Nancy Lee Miller, Museum of Art, Philadelphia
- 55 Giacomo Balla, *Transformation Formen—Geister*, 1918 (Öl auf Leinwand, 51,5 x 65,5 cm), Sammlung Balla, Rom
- 56 Mario Sironi, *Das Flugzeug*, 1916/17 (Collage und Tempera auf Papier/Leinwand, 74 x 56 cm), Galleria Blu, Mailand
- 57 Gerardo Dottori, *Aufsteigende Kräfte*, 1919 (Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm), Civica Galleria d'Arte Moderna, Brescia
- 58 Gerardo Dottori, *300 Kilometer über der Stadt*, 1934 (Mischtechnik auf Sperrholz, 120 x 150 cm), Sammlung T. Loreti, Perugia
- 59 Tullio Crali, *Im Sturzflug über dem Flughafen*, 1939 (Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm), Sammlung des Künstlers
- 60 Enrico Prampolini, *Formen-Kraft im Raum*, 1932 (Öl auf Holzplatte, 100 x 80 cm), Privatsammlung, Rom

Bibliographie

Eine ziemlich vollständige Bibliographie der futuristischen Manifeste, Zeitschriften, Ausstellungskataloge, Anthologien, Bibliographien sowie der Sekundärliteratur bis zum Jahre 1965 liegt vor in Band 248/49 von Rowohlt's Deutscher Enzyklopädie: Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 1966. Im Folgenden führen wir daher nur die wichtigsten und die nach 1965 in deutscher Sprache erschienenen Werke auf.

I. Texte, Dokumente, Selbstzeugnisse, Sammlungen

- A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo*, Turin 1970
C. Carrà, *La mia vita*, Rom 1943
F. T. Marinetti, *Noi Futuristi*, Mailand 1912
F. T. Marinetti, *I Manifesti del Futurismo*, Florenz 1914
F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, Foligno, Campitelli 1924
F. T. Marinetti (Hrsg.), *Il Teatro Futurista*, Neapel o. J.
G. Ravagnani (Hrsg.), *Poeti Futuristi*, Mailand 1963
G. Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Mailand 1946
M. Drudi Gambillo – T. Fiori (Hrsg.), *Archivi del Futurismo*, Bd. I, Rom 1958; Bd. II (Bildband), Rom 1962
U. Apollonio, *Die Futuristen. Manifeste und Dokumente einer Künstler-Revolution 1909–18*, Köln 1972
L. Scrivo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Rom 1968

II. Ausstellungen mit deutschsprachigen Katalogen

- Berlin 1911: *Die Futuristen*, Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst
Zürich 1950: *Futurismus – Pittura metafisica*

- München 1957: Große Kunstausstellung, mit: *Italienische Kunst von 1910 bis zur Gegenwart*
Winterthur 1959: *Il Futurismo*
München 1960: *Futuristen* (Städtische Galerie)
Hamburg 1963: *Italien 1905–25, Futurismus und Pittura metafisica* (Mit einem Essay von Carola Giedion-Welcker: *Vergängliches und Zukünftiges im Futurismus*)

III. Sekundärliteratur

- U. Apollonio, *Futurismo*, Mailand 1970
R. Banham, *Die Revolution der Architektur. Theorien und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, rde 209/10 (1964)
R. Carrieri, *Il Futurismo*, Mailand 1961 (Deutsch: *Futurismus*, Übers. v. E. E. Baumbach, Mailand 1962)
R. Trillo Clough, *Futurism. The Story of a Modern Art Movement. A New Appraisal*, New York 1961
A. Dressler, *Der politische Futurismus als Vorläufer des italienischen Faschismus*, In: »Preussische Jahrbücher«, Bd. 217, 3. 9. 1929
Fillia (Enrico Colombo), *Il Futurismo, ideologie, realizzazioni e polemiche del movimento*, Mailand 1932
F. T. Marinetti, *Futurismo*, In: *Enciclopedia Italiana* Treccani, 1932
M. Martin, *Futurist Art and Theory 1909–16*, Oxford 1966
C. Pavolini, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologna 1926
J. C. Taylor, *Futurism*, New York 1961
R. Vasari, *Flugmalerei, moderne Kunst und Reaktion*, Leipzig 1934
H. Walden, *Ein Blick in die Kunst. Expressionismus – Futurismus – Kubismus*, Berlin 1917

Die Galerie der klassischen Moderne
bringt die wichtigen Künstler des
19. und 20. Jahrhunderts. Ein einleitender
Text, 60 ganzseitige Farbtafeln,
Kurzbiographien und mehrere Schwarzweiß-
abbildungen vermitteln ein umfassendes Bild
der Künstler und ihrer Epochen.

Die 26 Bände der Galerie der klassischen Moderne
zeigen: Die Nazarener · David und die Malerei
zur Zeit Napoleons · Courbet und der französische
Realismus · Corot und die Schule von Barbizon ·
Symbolismus · Die Präraffaeliten · Phantastische
Malerei im 19. Jahrhundert · Englische
Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert · Bonnard
und die Nabis · Impressionismus · Impressionismus
außerhalb Frankreichs · Cézanne und der
Nachimpressionismus · Modigliani und der
Montparnasse · Matisse und die Fauves · Utrillo
und der Montmartre · Futurismus · Russische
Avantgarde · Expressionismus · Kandinsky und der
Blaue Reiter · Neue Sachlichkeit in Deutschland ·
Picasso und der Kubismus · Dada · Surrealismus ·
Mondrian und die Abstrakten · Amerikanische
Avantgarde · Europäische Avantgarde